ندوات ثقافية

تشهد الحياة الثقافية العربية مرحلة نشطة من مراحل نموها ، وهى مرحلة يتمثل نشاطها فى هذه المؤتمرات والندوات واللقاءات التى يجتمع فيها المثقفون بين الفينة والاخرى فى هذه العاصمة أو تلك فيناقشون من شؤون الثقافة ما يناقشون ويتحاورون حول قضاياها ما طاب لهم الحوار ثم ينفض سامرهم على أمل أن يلتقوا فى مرّة قادمة ليستكملوا من نقاشهم ما انقطع ويواصلوا من حوارهم ما بدأوه . . وفى ذلك خير كبير للثقافة وللمثقفين أنفسهم .

غير أن ما يمكن تسجيله هو أن هؤلاء المثقفين لا يلبثون إذا ما التقوا ثانية أن يعودوا الى مناقشة ما ناقشوه ويتحاوروا حول نفس القضايا التى تحاوروا فيها فيكون نقاشهم وحوارهم فى النهاية مجرّد تراكم مكرر لا يحمل للثقافة وللمثقفين أنفسهم خيراً كثيراً .

والمشكلة فى تصورنا هى أن المثقفين حينما يلتقون وقد أضمر كل واحد منهم أن يعود بما ينطوى عليه صدره ورأسه سالماً فهو يتقبل النقاش غير أنه لا يسمح لمثل هذا النقاش أن يؤثر على قناعاته أو يغير شيئا من أفكاره ولذلك ينفضّ كل ملتقى عن كثير من الحوارات وقليل من الأثر .

ولعلّ مما يساعد على مثل هذا الأمر أن كثيراً من هذه الملتقيات والندوات والمؤتمرات لا تزال تتحرّك بالثقافة والمثقفين فى حدود المرحلة الشفاهية فتبقى الحوارات والمناقشات مفتقرة إلى توثيقها فى مدوّنات تطرح بين أيدى المثقفين يطمئنون بعدها الى ضرورة أن يتجاوزوا ما تم ضبطه وتدوينه والبحث فيما يمكن أن يتلوه أو يترتب عليه .

ومن هنا يصبح من الضروري أن نؤكد ونحن نشهد كل هذه الملتقيات والندوات في أرجاء مختلفة من عالمنا العربي على ضرورة أن يواكب هذا أمران أولهما أن تتجاوز حوارات هذه الملتقيات مرحلة التكرار وأن تعنى الجهات القائمة على مثل هذه الملتقيات بتوثيق ما يدور فيها بغية نشره . وبذلك تؤتي هذه الملتقيات ثمارها وتخطو نحو تحقيق أهدافها التي عقدت من أجلها .

التحرير

انطباعات حول آثار « انتصار العقيل »

عبدالفتاح أبو مدين

تحدثت من قبل عن أسلوب انتصار العقيل ، حين تمتعت بقراءة كتاب (فيروس الحب) ، ثم كتبت عنه ، لقد عرفت الشاعرية الرهيفة التي تترقرق في أسلوب انتصار ، فهي تكتب الشعر في مقالاتها النثرية ، ولا أدري أتعرف ذلك أم تنكره ! ثم إنها من أصدق المتحدثات عن هموم الأنثى ، وكم قرأت عن هذه الهموم لغيرها من الكاتبات في الوطن العربي مشرقًا ومغربًا ، ولكن حديث انتصار يختلف عن كل ما قرأت ، فهي تسبر الأغوار الدفينة ، ولا تشمت بما تجد من مواقف التسرع ، بل تلتمس العذر ، وتبحث عن السبب ، وتحتضن المتسرعة ، فإذا عرفت أن الخطأ جاء من غيرها ، جاء من الرجل الذي يسيطر عليها ، حملت حملتها على هذا المسيطر ، وقد تكون مبالغة حينا . . حين تنظر إلى رباط الزوجية وكأنه عبء ثقيل ! وكان من الممكن أن تبحث عن سبب هذا العبء ، وتحاول العلاج حتى تصل الأسرة إلى شاطيء السلام .

أعجبت بصدق الكاتبة الفريدة ، وبحرارة أحاسيسها الجياشة الملتهبة ، ويخيل إليَّ أنها تدوِّن هذه الأحاسيس بسهولة مفرطة ، كما تتنفس برئتيها دون جهد ودون محاولة لابتكار معاني لم تختلج في أحاسيسها .

ولماذا الافتعال في تدبيج المعاني ، ولديها الطوفان الزاخر من الخوالج التي عانتها تارة ، وشاهدتها على مسرح المجتمع تارات !

على أني وقفت طويلاً عند براعة الكاتبة في استلهام الأقاصيص الخيالية ، وتوظيفها توظيفًا قويًا . . تؤدي بها الرسالة الأدبية التي تؤمن بها ، ولانتصار العقيل ميزة قوية تتجلى فيما تثيره فى نفس قارئها . . من الأحاسيس التي تجعله على مثل موج البحر من معاناته الفكرية في تحليل ما يقرأ ، وتفسيره تفسيرًا قد لا تكون الكاتبة قد اتجهت إليه ، ولكنها كانت باعثته ، والكاتب البارع هو الذي يفجر هذه الأحاسيس في نفس قارئه ! وهو الذي يجعل قارئه المثقف

شريكه فيما يحس ، بل يجعله معتقدًا قرابة مماثلة ، تشد أواصرها المتينة بينه وبين صاحبة المقال الملهم !

فاذا أردت أن أذكر المثال لبعض لما أعنيه ، فانى أستشهد بما كتبته تحت عنوان (شمس الحق) فى كتابها (من تحت الرماد) ، حيث ذكرت فى براعة موجزة قصة امبراطور اشتهر بعشقه للثياب الفاخرة ، وجاءه ذات يوم رجلان غريبان عرضا عليه أن يحوكا له أفخر الثياب وأعجبها ، ففرح الامبراطور ووافق على ما يطلبان ، فقالا انهما سينسجان ثوبا غاليا من الخيوط الذهبية ، وأعجب ما فيه أنه لا يراه سوى الاذكياء ، أما الأغبياء فمحال أن يروه ، على أن يجمع لهما الامبراطور كمية هائلة من الذهب . . ليستطيعا احكام الثوب ، وقد أسرع فأحضر ما يطلبان ، وأخذا الذهب وخبآه ، وتظاهرا بأنهما ينسجان هذا الثوب العجيب ، وانتشر الحديث فى القصر ، فشغل انتباه الناس ، ومرت الايام فأراد الامبراطور أن يعلم ما تم ، فبعث الوزير الى مكان الرجلين ، فرآهما يعملان بنشاط ، ولكنه لم ير ثوبا أمامه ، فتذكر أن الثوب لا يراه غير الاذكياء ، واذا قال انه لم ير الثوب فقد اعترف بغبائه ، فعاد الى الامبراطور يعلن أنه لم ير أجمل من هذا الثوب الرائع ، فأرسل الامبراطور رئيس الحرس ، فرأى الحائكين يعملان بانهماك شديد ، ولكنهما أخبراه بأن الثوب لا يراه غير الاذكياء ، فصاح قد رأيته ، وعاد الى الامبراطور ليحدثه عن جمال الثوب وروعته ! . وهكذا أخذ الامبراطور برسل كبار رجال الدولة . . ليعودوا شاهدين بالروعة والسحر ، مع أنهم لم يروا شيئا ، ولكنهم أذكياء عند نفوسهم ، فلابد أن يعترفوا برؤية الثوب الجميل ! . ثم تقدم الخادعان الكاذبان الى الامبراطور . . لقياس الثوب الجديد ، فخلع ملابسه وتظاهر الحائكان أنهما يلبسانه الثوب الجديد ، والامبراطور دهش لانه لم ير شيئا ، ولكنه قال فى نفسه ان رئيس الحرس والوزير وكبار رجال الدولة قد رأوه . . لانهم أذكياء ، فاذا أنكرته فأنا غبى ، لذلك أعلن أن الثوب رائع رائع ، وأقيمت الاحتفالات فلبس الامبراطور الثوب الموهوم ، وتدفق الناس يعلنون جمال اللبس وروعته ، الا أن طفلا صغيرا وقف بين الجموع وقال بكل براءة : ياقوم ، الامبراطور عار ولا يلبس شيئا !

«ونظرت الوجوه إلى الوجوه ، فقال الملك : هذا ما أحسه أيها الطفل ، أنت أنت الصادق الأمين» ، هذه الأسطورة تحدث عنها الأستاذ علي أدهم منذ أربعين عامًا في مجلة الثقافة المصرية التي كان يشرف عليها أستاذنا الكبير أحمد أمين ، ثم عقب عليها تعقيبًا نفسيًا . . جعلها مثلاً لحب الذات من ناحية ، ومداراة النقص من ناحية ثانية ، أما انتصار العقيل فتعقب عليها تعقيبًا اجتماعيًا سياسيًا ، يلمس مأساة الفكر العربي . . في أقطاره المترامية فقالت في . . ص ١١ :

«هذه الحكاية طيها عبرة عظيمة ودروس قيمة ، إنها تمثل أخلاقًا انتشرت للأسف في عالمنا العربي ، تمثل المباهاة والزيف وتقمص سلوكيات وحضارات لا تليق بنا ، وارتداء أثواب ليست لنا ، هذا الثوب العجيب رمز للزيف الاجتماعي الذي نعيشه ، ونعاني منه في مجتمعنا ، هذا الخليط من الزيف والرياء والتدليس ما هو إلا نتيجة غياب حقوق الإنسان وحقوق حرية الرأي ، أما الطفل فهو شمس الحق التي لا تشرق إلا في سماء الصدق والمواجهة ، لا تشرق . . (سوى) من البسطاء ، الذين لم تلوثهم الحضارة بزيفها ولم تغرهم المناصب المرموقة ، ولم يجرفهم التيار المادي» !

وقد وضعت كلمة سوى بين قوسين ، لأنها في غير موضعها الأسلوبي ، فسوى لا تأتي بعدها ـ من ـ الجارة ، والأولى أن تكون (إلا) مكانها !

وإذا كان الأستاذ أدهم قد اقتصر على التعليل النفسي ، وإذا كانت الأستاذة انتصار قد اهتمت بالمعنى الاجتماعي ، فأنا أرى أنهما معا قد غفلا عن شيء ثالث ، كان يجب تأكيده ، وهي أن النفوس في منشئها . . نقية طاهرة ، وأن المجتمع هو الذي يلوث هذه النفوس البريئة ، فالطفل في دور تكوينه قد فطر على الصدق ، وتحدث بما ألهمته الفطرة الخالصة من تعبير صادق ! أما آباؤه الذين تمرسوا على الخداع ، فقد عز عليهم أن يحملوا براءة الفطرة كما سواها الله ، وغلبت عليهم الشقوة ، فلنرتد جميعًا إلى دنيا البراءة الصادقة ، ولنقتد بالأطفال !

وقد ألقت كارثة صدام ليلها البغيض على آفاق العالم الإسلامي ، ودفعت الكاتبة الحساسة انتصار العقيل . . إلى معالجتها بأسلوبها الرهيف ، وإذا كانت

هذه المأساة قد استمرت بعض الوقت وتركت آثارًا لا تمحى بطول الوقت ، فإن الكاتبة قد تعرضت لها في أكثر من مقال ومقال ، ولها الحق في أن تنفس عن صدرها ما يتأجج فيه من بركان عاصف ، ولكن عيب الكاتب السياسي والكاتبة السياسية . . أنهما يكرران ما يقولان ، لا . . لأن الكلام نفد وانتهى ، بل لأن الواقع هو الواقع الممتد ، وما يقال الأمس يجب أن يقال اليوم ، كالخطيب الذي يشغل الجمهور بموضوع هام ، ثم لا تنتهي المناسبة فيعيد الموضوع ذاته ، لذلك كنت أرجو عند طبع هذه المقالات الملتهبة . . أن تعيد الكاتبة قراءتها ، ثم تتجاوز عما تتكرر معانيه ، وأنا أعلم أن كل ما يكتبه الأديب عزيز عليه ، ومحاولة اجتنابه تحتاج إلى جهد نفسي ، ولكن حق القاريء ـ لا السامع ـ في أن يقرأ الجديد دائما . . حق واجب مطلوب ، وقد قالت انتصار فى بعض ما قالت ص«٤٦» تحت عنوان بين الحاضر والماضي والمستقبل :

« اليوم سأحاول ـ قارئي الكريم ـ أن أشاركك في حديثك المفضل كرجل عربي ، سأتحدث معك في السياسة . . التي أصدقك القول . . أنها آخر اهتماماتي ، وآخر مجال أتحدث فيه ، أجهل في عالمها كوعي من بوعي ولا أفرق بين الألف وكوز الذرة في أبجديتها » .

ولي تعليقان على هذه الجملة ، التعليق الأول ، أنها وجهت حديثها إلى القاريء ، كرجل عربي ، مع أني أعلم أن قارئات انتصار العقيل كثيرات ، ويهمن شوقًا إلى مقالاتها ، ولابد أن يكن في ذهن الكاتبة الفاضلة ، ولو قالت : قارئي العزيز ، لأمكن أن تندرج تحته القارئة في العبارة ، ولكنها قالت : كرجل عربي فقضت على هذا الإمكان !

هذه واحدة .أما الثانية فقولها : (لا أعرف كوعي من بوعي) ، وهي عبارة هناك أفضل منها بكثير ، ولست أمنع الاستشهاد ببعض عبارات اللغة الدارجة . . إذا تطلبها الموقف ، ولم يؤد سواها غيرها ، ولكن مسألة الكوع من البوع تجد أفضل منها ، والجاحظ يقول مثلاً (لا أعرف لها رأسًا من ذنب) ، وهو تعبير يدل على المراد . . دون نشاز ، ولم أصر على تسجيل هذا النقد . . إلا لأن الكاتبة أسرفت في مثيله دون موجب ، وقد أردت أن أحصي

الصفحات الحافلة به في كتابيها العزيزين (هجرة القوارير) و . . (من تحت الرماد) ، فوجدت أني سأشغل مساحة لا حاجة للذهن اللماح في قراءتها ، فرب إشارة تغني عن عبارة . . بل عن كتاب !

وفي مجال السياسة ، كتبت المؤلفة موضوعًا جيدًا تحت عنوان (شريط فاضي) تتحدث فيه عن غرور صدام حين أعلن في اجتماع بعد الهزيمة الساحقة أنه سينقد ذاته ، ويعترف بأخطائه ،ثم والى ذكر هذه الأخطاء ، وأولها أنه لم يواصل الهجوم على المنطقة الشرقية السعودية ، ولم يقم بتلغيم منابع النفط هناك ، فإذا كان قد فعل ذلك فستصبح العراق أكبر مصدر للنفط في العالم ، وفي حال حصول ضغوط دولية وتهديدات عسكرية نساومهم ونربط الانسحاب من المنطقة الشرقية بالبقاء في المحافظة التاسعة عشرة ! أما الخطأ الثاني فإطلاق سراح الرهائن الغربيين ، رغم أنها كانت ورقة رابحة ، والخطأ الثالث ، هو وجوب الهجوم ابتداء على القوات الأمريكية . . قبل أن تتمركز في المنطقة وتصل تعزيزتها ، إذ لو فعلنا ذلك لارتفعت الأصوات المنادية بالانسحاب من فيتنام جديدة ، وبقيت العراق والكويت ! والخطأ الرابع ، والخطأ الخامس يدوران هذا المدار الراهق .

أنا أسأل كيف يكتب هذا الموضوع الهام تحت عنوان (شريط فاضي) ، إن الشريط الفاضي هو الذي يخلو من المعلومات صحيحة أو باطلة ، ولكن هذا الشريط مليء بما يفضح عثرات صدام ، ويدل على نرجسية من ناحية ، وبلاهة من ناحية ثانية ، فكيف يكون (فاضيًا)؟ قد تكون الكاتبة تعني أن الكلام غير معقول ، فهو فاض من هذه الوجهة ، ولكنه مع شططه ذو مدلول كبير ، إذ يرسم عقليته ، ويصور أحلاما مريضة ، وينبيء عن عذر مستأصل عميق ، فكيف يكون « فاضيا » ؟

وأعود إلى اللغة ثانية فأقول : لماذا اختارت الكاتبة كلمة (فاضي) بالذات ؟ لماذا لم تقل « شريط فارغ » فترتفع بالعبارة إلى مستوى آخر ؟ ثم إن كلمة (فاضي) لا تكتب هكذا بيائها الثقيلة ، ونحويتها توجب أن تكون فاضٍ) دون ياء ، لأنها لم تقرن بأداة التعريف .

أنا أعلم أن الكاتبة حريصة كل الحرص على أسلوبها الجميل ، وما دفعني إلى تتبع هذه الألفاظ العامية إلا لما أعرفه من هذا الحرص الشديد . . على نقاء

أسلوبها الرقيق ، وقد أعجبت إعجابًا كثيرًا بهجمتها الصادقة على أصحاب الأساليب المستحدثة . . التي لا تعطي أي مدلول ، بل تغرق الكاتب فيما يشبه الألغاز والأحاجي ، لقد تحدثت تحت عنوان (عصر التسطح) ، وبعض معانيه مكررة في موضوع (الطاووس) . تحدثت بتهكم ممتاز عن الإعلانات الصارخة عن كتب لا تحمل غير الهراء ، وهي في منطق أرباب الدعاية الصارخة . . تمثل الفكر المبدع ، والأسلوب المميز ، والرؤية المستقبلية ، والآراء الجريئة ، تقول الكاتبة بعد أن عرضت هذه القضية عرضا بديعا :

«عبارات ملغمة ، بكلمات غير متجانسة ، جمعت من العجم ، ونثرت بلا رابط ، كتاب شامل لا تفهم منه شيئا فتذكر الكاتبة المبدعة - غادة السمان - التي كتبت في مقال رائع (هل فهمت شيئا) ؟ تعلن أمثال هذه الأضاحيك ، وتضرب مثالا لها في هذه العبارة !

« الإختزال القبلي اللغوي الرمزوي ، يعتمد على التحليل الظاهراتي ، والاختزال القبلي . . هو تفكيك المتشابك والمتعانق اللغوي ، فديناميكية الحركة المتفجرة المستوحاة من الحضارة الغربية ، ممثلة في أشكال العضوية المادية ، بعد أن تتحول إلى طاقة ، وهذه رواية طلائعية ، لأنها تقوم على التناص » .

هذا مثال جيد سطرته الكاتبة المبدعة (غادة السمان) ، واختارته الكاتبة المبدعة (انتصار العقيل) ، ليكون موضع التعليق ! . بل موضع السخرية من كتب ملأت الساحة العربية ، تكتب بحروف عربية دون أن يجمعها أدنى رابط ، ولأصحابها انتفاخ متورم إذ . . يرمون من يريد أن يفهم كلامهم على وجهه الصحيح ، طالبًا تصحيح الأسلوب ، يرمونه بالجهل والتأخر والرجعية والتشرذم القبلي ، والتفسخ الكينوني . . إلى آخر ما سئمته النفوس ، ومجته العقول .

ثم تواصل الكاتبة الفاضلة (انتصار العقيل) في هذا الموضوع ذاته ، حديثها عن بعض هؤلاء الذين يتسترون تحت حرف (د) ، تعني هؤلاء الذين يتباهون بلقب الدكتور ، ويتخذونه سلاحًا يقيهم من النقد ، وكأنه درع حصين يمنع كل انتقاد ! وأنا أولاً أعترف أن في هؤلاء الدكاترة أناسا أفاضل ، يمتازون بالموهبة والجد والتواضع والفكر الممتاز ، والأسلوب الجيد ،

فلا يندرجون تحت هذا الرواق الذي تعنيه انتصار العقيل ، كما أن الكثيرين من حملة (د) قد خيبوا الظن ، وصدق فيهم قول المؤلفة الفاضلة : ص «١٣٤» من كتابها : (من تحت الرماد) :

« ماذا أقرأ ؟ . كم مرة يعترينا الذهول ، بعد أن نتحدث أو نتعامل مع بعض الأشخاص من حملة حرف الدال ، خاصة المتربعين على مناصب قيادية ، فبعد أن نكون مليئين بالحماس والشوق للتعرف على هذه الشخصيات الأكاديمية ، مستبشرين بأن المراكز القيادية مشغولة بخيرة أبنائنا . . وبناتنا ، فحرف (الدال) كما هو متعارف عليه عالميا ، لا يصل إليه سوى الصفوة من الذين سهروا الليالي ، وهم غارقون بين الكتب والمراجع ، وأفنوا أجمل الأيام في حضور المحاضرات وكتابة البحوث ، ما أن تقتحم تلك الهالة التي يحيطون بها ذاتهم من غموض وتكتم وتكبر وعجرفة ، حتى تكتشف أن كل هذا هو لإخفاء حقيقة ذاتهم الفارغة ، وزيف الدرجة العلمية التي يحملونها ، فنفجع بسطحية التفكير ، وضحالة المعلومات ، وضيق الأفق» .

ثم توالي الكاتبة الطرق فتقول . . في إخلاص :

«إن الوطن لا يحتاج إلى الكم الهائل من حملة الدكتوراه ، بل إلى النوعية ، كتاتيب الأمس أفلحت فيما أخفقت فيه جامعات اليوم ! . هذه الفئات التي تستحق بحق أن تكون في الصدارة ، ومؤهلة للقيادة ، يبحث عنها الرأي العام ويتساءل عن سر اختفائها ، ما الهدف من التعتيم على دورها ، وإحباط همم أفرادها ؟ أين مبدأ الجدارة ؟ والتقدير للأفضل ؟ . وليس لمن يدفع أكثر» .

أما أجمل ما قرأت في آثار انتصار العقيل فهو المقال الرائع تحت عنوان : (الزلزال والحيوان) فهو برمزيته الرائعة ، لا يستغرب أن ينسب لكاتب كبير مثل جبران خليل جبران ، وقد اخترت جبران بالذات لأن روحه تقترب من كاتبة هذا المقال . . الساحر الساخر معا ! وأنا أهنيء الكاتبة على توفيقها الملهم في إبداعه .

وبعد : أتراني قلت كل ما لدي عن انتصار العقيل ؟ حسبي أن أكتفي ببعض عن بعض ، وما هدفي أن أستقصي ولكن مذهبي أن أشير .

لغة النص

رجاء عيد

يجسد « النص » في تشاكل بنياته ، وتشابك حلقاته ، نمطًا فريدًا ومتفردًا من الأداء اللغوي ، فهو بنية منطوية على خيوطها ، لا تقدم فهرسًا منظمًا أو منتظمًا ، ولا تعرض تفسيرًا محددًا أو مقننًا ، فهي ذات نسيج مخاتل ، وتشكيل مراوغ .

و « اللغة » ـ في النص ـ حبلى بدلالات ، تتمخض قراءتها عن تداخل في العلاقات ، وتحولات في المعاني ، وكأنها مقاربة تخطو برهافة على شفا المعنى ، حيث يتوافق الإعتام والنور ، ويترافق الغموض والوضوح .

وقد تتابع الجدل حول كينونة « النص » مبنى ومعنى ، بدءًا من منظور نقدي مجمله : أن الشعر قيمته في أنه شعر ، وأن جوهره متوحد فيما نسميه شكلاً ، وفيما نسميه مضمونًا ، وأن أي محاولة لصياغة هذا المحتوى على غير ما تشكل في القصيدة ستكون محاولة فاشلة ، وأن « المعنى » الذي تعنيه القصيدة هو القصيدة فقط .

وجرت فى النهر ـ كما يقال ـ مياه كثيرة .

ففيما تشكل ـ فيما بعد ـ تحت مصطلح « النقد الجديد » يكون « النص » كيانًا مستقلاً ، لا صلة له بالسيرة الذاتية ، ولا صلة له ـ كذلك ـ بالزمانية أو المكانية ، ثم تشيع المقولة التالية ـ في فترة تالية ـ مشيرة الى ذروة هذا المنظور ، وهي الجملة المشهورة لدريدا : « ليس هناك أي شيء خارج النص » .

ومع ما انضاف بالتوالي والتتابع ، كانت الدعوة الى ما هو معروف بشعرية

النص ، وذلك بالعكوف على عناصر « النص » ومكوناته ، وتحليل علاقاته الأدائية من خلال إفادات رافدة من المنهج اللغوي .

وتلاحقت الدعوة الى ما سمي بالنص المغلق ، وبها ترسخت ذاتية « النص » وأنه لا يعكس سوى نفسه ، ولا صلة له بمنشئه كما تعبر المقولة الذائعة : « موت المؤلف » ، والتي تنفي - أيضا - أي تماس للنص بتاريخيته ، فلا دخل لتاريخ الأدب بأدبية الأدب أو شعرية النص ، فلغته مفارقة لأية متطلبات تاريخية ، أو انعكاسات حياتية ، أو متجهات مذهبية ، ومن ثم تكون قراءة النص بحسبانه كيانًا يتحدث عن نفسه ، بغير إسقاطات لمناهج نفسية أو اجتماعية أو غيرهما ، لأن هذه القراءات تسلطية تحكمية ، تفترض « النص » مظهرا من مظاهرها أو صورة منها .

وعلى حسب « بارت » يتناسخ « النص » من نصوص ممتدة في مخزون ذاكرة مبدعه ، وعلى القاريء أن يتحاور مع تغير الوحدات وتشكل السياقات في النص الواحد .

وقراءة النص - من هنا - هي مقاربة موضوعية ، تحاول استكناه الوسائل التي تشكل الخلفية الضرورية التي يتأسس عليها ، وينتظم بها وليس الهدف غرضيته ، أو مضمونه المختزل في فكرة - أو عدة أفكار - لنتجادل حوله بكلام على كلام ، وإنما تحاول قراءة النص استكشاف ما يمكن أن يشكل - بصفة مطردة - أدبيته أو شعريته .

فهو - النص - نظام مغلق ، وبنية مكتفية بذاتها ، وهو في تشكله المنطوي على نسيجه يعتمد على جملة العلاقات المتشيئة في كينونته ، فالبنيات اللغوية في سياق « النص » لها نظامها ودوالها ، والتي تتعدى كون « النص » حقيقة واحدة .

ومن هنا يظل « الاحتمال » هو الركيزة المرجعية ، وتظل المعاني - لا المعنى الواحد - هي الاحتمالات الواردة والمتجددة .

ومن هنا نتجاوز أحادية المعنى أو ما يسمى بالمضمون . إن هذه القراءة تجعل وجهتها البحث عن تشكلات المعاني في تضام بعضها الى بعضها الآخر والمتشيئة في بنية النص جميعه ، ولا على هذه القراءة ولا من مهمتها - بالضرورة - افتراض معنى معين ، وإنما سبيلها « مَنْطقة » سبل التقارن والتشاكل ، وهنا تكون مراقبة الوحدات الدلالية لها وظيفة هامة وأساسية .

ومع مشروعية ذلك كله فإن خطورة قد تتربص بمفهوم « النص المغلق » وتتمثل في تداخل السياقات ، وفقدان التفسير المدعوم بمعرفة واعية لتقاليد سياق معيّن في زمنية معينة ، والتي تفيد في إتاحة رؤية أشمل لهذا النص وسواه من نصوص حميمة الصلة به .

وربما يدفع النظر الى « النص » بحسبانه مجرد لغة لها إبداعاتها التي تتجاوز حدود دلالة معينة ، وأنه ليس ـ للنص ـ وجود عيني إلا على يد القاريء ، تأسيسا على مقولة « بارت » السابقة ـ ومعه التفكيكيون بعده ـ في عبارة « موت المؤلف » . ربما يدفع ذلك التركيز على أدبية الأدب والذي يلغي أي صلة بين النص وخارجه الى النظر الشكلي للنص الأدبي .

ومهما يكن من أمر فلا مشاحة في أن النص إذ يسكن اللغة ، ويفرض وجوده فيها وعليها ، فلا سبيل سوى التعامل ـ أساسا ـ مع هذه اللغة ، واللغة حمالة ذات وجوه متعددة وهي ـ في النص ـ لا تجعل هدفها تنميق كلمات ، أو تزويق أداء ، فهو ـ النص ـ متعال حتى على النظر البلاغي ـ في وسائله المعروفة ـ وإنما تتشكل لغة النص الإبداعية من تشابك العلاقات على امتداد ساحته اللغوية .

إن التراتب النحوي يظل فيه « المعنى » في حالة ثبات ، فوحداته التراتبية مقفلة على أحادية دلالية ، حتى لو تبدلت مواقعها ـ في حدود الجملة النحوية المعروفة ـ فلن تضيف ما يتجاوز مدلولها الواحد ، فالدلالة النحوية والمعجمية اختزال لما سواها ، ونفي له ، حتى يتم توصيل أحادي لمعنى أحادي .

بينما تتماهى اللغة ـ في النص ـ فيما تتجاوز به تلك الأحادية ، فهي تتحرك بين تخالف تشكيل ، وإعادة توزيع ، أو تناظر أو تقابل ، وبين حذوفات وزيادات ، ونفي وإيجاب ، وفيما تتعرض له الوضعيات ـ كذلك ـ من خروق وانزياحات ، وهي ـ من ذلك كله ـ لغة مخاتلة في مبناها ومعناها ، وتكون ـ لذلك ـ مفارقة لنحويتها ومتعدية لمعجميتها ، حيث تعمد الى خرق المادة اللغوية في حديها المعجمي والمنطقي ، ومفارقة ـ بالضرورة ـ للدلالة التي يفترضها علم النحو .

« وللعالم تشومسكي **Chomsky** رأي في محمول اللغة على الشعر ؛ ذلك أن القضية تتعقد عندما يسلم بأن كل شعر لغة ولكن ليس كل لغة شعرا ، ويتبع هذا التسليم أن الشعر كلغة يندرج تحت أحكام اللغة . ويزداد الأمر صعوبة

عندما نطبق على هذه اللغة الشعرية القواعد النحوية ، فلو قلنا ـ مثلا ـ : إن الطفل يخشى الظلام The boy fears the night فإن هذه العبارة تحمل معنى معينا لأنها انصاعت للقواعد النحوية ، على أننا إن قلبنا الجملة بحيث تصير : الليل يخشى الطفل The night fears the boy فإن خروج هذه العبارة على المألوف النحوي لا يعطي معنى ما ، وبالمثل إن قلنا : الظلام يخيف الطفل The night frightens the boy فإن هذه العبارة لها مدلول على الأذن عما إذا قلنا : الطفل يخيف الظلام The boy Frightens the night ، لقد اختل المعنى كما هو واضح بسبب التلاعب بالفاعل غير العاقل والفاعل العاقل ؛ لأننا نظرنا الى العبارة بمنظور الفاعل والفعل والمفعول نحويا ، ولكنها لا تعطي مدلولا نحويا وإن كانت الصيغ الأربع التي سبقت سليمة من الناحية النحوية ، وإن كان هذا القول غير مقبول من ناحية المعنى كلغة تؤدي وظيفة ؛ إلا أن الشعر في إطار اللغة بمقدوره أن يتحدى القوالب النحوية فيزعم لنفسه بأن الليل يخشى الطفل ، وبأن أوراق الشجر تهمس وبأن الرجل يزأر . . إلخ . وهنا تجد لغة الشعر شيئا يختلف عن اللغة العادية »[1] .

ولغة النص تخلق عبر فاعليه مزدوجة تحويرا في الدلالة النحوية ، وتحويلا في العلاقات اللغوية ، وتبديلا في الأشكال الثابتة ، وذلك من خلال ـ ما أشرنا إليه ـ وذلك الازدواج يعني ـ في الوقت نفسه ـ أن النص كامن في اللغة ، ولكنه يدأب على تشكيل تحولات ومتغيرات دلالية ، والقاريء ـ بالمثل ـ سوف يتوافق تقبله للنص بواسطة متابعة تلك التحولات ، وبقدرته على تتبع ذرات المعاني المتناثرة على خارطة السياق .

فتلك اللغة النصية ـ إن جاز القول ـ اختراق للمحدود الى اللامحدود ، وانفلات من « نطاق » اللغة التخاطبية في نمطها التراتبي التقليدي .

ومن هنا فإن تركيبات النص الدلالية مفارقة لرتابة التركيب النمطي وواحدية دلالته ، وتحرر من قبضة المعنى الواحد ، بل لم يعد النص مكترثا بمطابقة أو مرافقة ، تتطابق أو تترافق مع النسق اللغوي المؤدي الى مدلول مقنن أو معين ، فتركيباته اختراق وتحول : اختراق لخطوط النسق ، وتحول عن مواضعات المقولات النحوية ، وهي ـ في الوقت نفسه ـ فاعلية تستحضر خطابات دلالية متعددة ، وليست خطابات تواصلية محددة .

وفيما تظل دائرة عالم اللغة في حدود المعاني المستخدمة للكلمة في إطار المعجم اللغوي ، فإن إمكانات البنية اللغوية تتجاوز هذا النطاق الضيق الى أفق منفسخ وفضاء ممتد ، وعلى القاريء مهمة استكشاف دلالات أخرى تتراءى من خلال الرسالة الشعرية في نظامها الترمزى ، والذي يقترح عدة معانٍ لا معنى واحد .

إن هناك توترا مستمرا ، وتصارعا متجددا بين المعنى القار في سلسلة من الكلمات ، وبين الدلالات التي تتجاوز وتتعدى قصدية محددة ، وبين قدرة الأداء ، وطاقة الكلمات على احتضانه وتجسيده ، ومن ثم يكون التأويل مشروعا ومطلوبا ، ومهما يتنوع ويتعدد فإنه لا يلغي تأويلا سواه ولا يهدر تفسيرا غيره .

إن ذلك التوتر الذي أشرنا إليه له حضور لدى قاريء النص ، وهذا الحضور يتشكل بواسطة التمازج أو التناظر أو بواسطة التحليل المتأني للنسيج اللغوي وبهما يتجاوز النص مضمونه الحرفي ، وذلك ـ بالطبع ـ لا ينطبق على كل نص ، فالنص المستهلك هو الذى لا طاقة له إلا مجرد التبليغ .

إن هناك فرضية تصر على أن المكونات الدلالية ، لها استقلالية عن « اللغة » في أنظمتها المحدودة بمعنى أن تلك المكونات الدلالية تتعدى تلك الحدود .

ولعله يصح ـ هنا ـ ما يعرف بالقلب ، ونتذكر تجادل النحاة والبلاغيين واللغويين حوله ، ونشير ـ موجزين ـ الى ما يرد في لمح خاطف ـ عند الزركشي ـ وهو يعرض للمختلفين حوله ، ويهمنا ـ بصفة خاصة ـ فيما يتصل بما نحن فيه ما يقوله عن « بعد » « التأويل » وأنه خاصية شعرية :

يقول : « . . . . . أن يتضمن (القلب) اعتبارا لطيفا . . . . ويجوز القلب على التأويل ، فيصح فى فصيح الكلام ، وقد يبعد فيختص بالشعر . . »[٢] .

ينضاف الى ذلك أن الانزياحات تتمدد وتتوالى فى مسار التركيب اللغوي وذلك بكسر نمطيته من خلال سياقات الأداء والتي تعمد الى كسر البناء بتقديم وتأخير وحذوفات وزيادات مثلا . والدراسات الحديثة تسمى الانزياح والذي هو ـ كما نعلم ـ مفارق للأداء العادي « خطأ مقصود » .

وقد تكون ـ الانزياحات ـ بواسطة مفارقة « المعيار » اللغوي للعلاقة بين دال ومدلول ، على حسب الجوازات المتعارف عليها في نطاق الخطاب العادي في استعمالاته الأدائية . وقد تتولى « الاستعارة » خلق دلالات مخترقة نظام اللغة

النمطي ، وكأنها لغة فوق اللغة ، فالنص لا يتعامل مع أحادية اللغة الوضعية ، هذه اللغة الساكنة التي لا تصنع شعرا والتي تقف نقيضا لشعرية النص .

فلغة النص تكسر النسق التراتبي وتتملك ـ في الوقت نفسه ـ تطويع اللغة الى لغتها الخاصة .

يقول محمود درويش :

«والسياط التي احترقت فوق ظهري وظهرك»(٣) .

إن الانزياح عن النسق الوضعي : والسياط التي أحرقت ظهري ، هو الذي يجعل اللغة شعرية ، على رغم أن النسق الثاني يحمل استعارة ولكنها مستهلكة باهتة .

ولما كانت اللغة دائما احتمالية الدلالة ، فإن ظلالا متكاثفة تصاحب دائما أية فكرة ، وعلى حسب طاقة الرؤية يتكشف معنى من المعاني .

كما أن تحولات المعنى تساندها القدرة على اختراق الدال ، لاستكشاف التواليات الأدائية ، ومراقبة الانزياحات حين تتشكل في أداء مجازي يؤطر النص .

« والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال . فقد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تركيب جملة ، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أو يكون بشحنة دلالية خاصة »(٤) .

ويكون من صور الاختراق ما عرفته البلاغة تحت مصطلح « التقديم والتأخير » ويكون من الاختراق ـ كذلك ـ إسناد صفة لموصوف لا تتقبلها اللغة العادية في استخدامها التواصلي كما في الأسطر الشعرية التالية لأمل دنقل :

«العينان ...
مروحتان
في أروقة الصيف الحران
أغنيتان مسافرتان
أبحرتا من نايات الرعيان»(٥)

فالفكرة تتوافق بذورها ، ويترافق معها ـ في اللحظة ذاتها ـ الكلمات ، فتتشكل صيغ النص ، وتتجسد بنيته الأدائية ، كما أن الفكرة ـ أو الأفكار ـ

لا يمكن فصلها تماما عن مصاحبات أفكار أخرى ولا يمكن ـ كذلك ـ عزلها عن دلالات تتقارب وتتباعد وتتصل وتتواصل .

إن التصور الذهني لمعنى شيء ما ، يتجاوزه المعنى المشكل للشيء نفسه في إطار شعرية النص ، بل إن هذا التصور الذهني المستقر في فكرنا هو الذي يثير الشعور بالمفارقة بين المعنيين ، وهذه المفارقة لا تناقض الأولى ، وإنما تحتويها ، وتتجاوزها كما في هذه الأسطر الشعرية لمحمود درويش :

«إلى أين أذهب ؟
إن الجداول باقية في عروقي
وإن السنابل تنضج تحت ثيابي
وإن المنازل مهجورة في تجاعيد كفي
وإن السلاسل تلتف حول دمي
وليس الأمام أمامي
وليس الوراء ورائي
.. آه من وطن في جسد»(٦) .

إن اللغة في النص السابق ليست مجرد تعبير عن الأشياء وإنما هي تعبير عن وعي خاص أو شعور خاص بالأشياء ، وهذا الوعي ليس لصقا خارجيا بالأشياء وإنما هو منغرس في تمظهرها الخارجي ثم ما تثيره بعد تلوينه بمشاعر الحالة الشعرية . وهي هنا الشكل الوجداني أو الصورة الباطنة للصورة الظاهرة ، وفيها تكون الصورة محتوية ـ كذلك ـ العالم الخارجي فيما يمثل تطابقا للعالم الداخلي حيث تكون اللغة ـ في النص ـ صياغة لتلك الحالة الشعرية ، ولذا فإن نبرة غامضة سوف نحسها وإن كان لا يمكن تحديدها أو تقنينها . إن منطقا يتشكل الآن يتعدى منطق التلازم بين الكلمة والمعنى ، وهذا المنطق الجديد هو منطق الشعور ، والذي تتقبله اللغة ليكون بديلا مشروعا عن أحادية الدلالة والتي تتحول الى تعددية الدلالة .

إن الكلمات ـ الآن ـ تتجاوز في تشكيلها اللغوي منطق اللغة العادية . هذه اللغة التي يكون هدفها منطقية المفهوم ولا تحفل بمنطقية الانفعال، ، فالتشكيلات اللغوية السابقة ليست وشيا إضافيا ، وإنما تتشكل مختلف أنماطها من خلال خرق التراتب الفكري ، وإعادة تنظيم البناء اللغوي ، مع ملاحظة

أن هذا الخرق أو ذلك الانزياح محكوم في الوقت نفسه بمنطق شعري له شروطه الشعرية ، وأهمها قابليته للتأويل والتفسير . وهذا التأويل هو الذي يمنح الإختراق أو الانزياح شرعيته ومصداقيته .

فعلاقات التداعي ـ مثلا ـ لها فاعلية في التشكيل اللغوي ، ويقوم « المجاز المرسل » وما عرف بالمجاز العقلي بهذه المهمة ، إضافة ـ بالطبع ـ الى علاقة التشابه في « التشبيه والاستعارة » .

فإذا كانت علاقات التشابه تندرج تحت نسق له خصوصية التمايز أو التفارق ـ مع احتمالية مشروعة لوجود التشابه ـ فإن علاقات التداعي تنبثق لها أنساق في مصفوفة واحدة ويتولى توظيف التداعي خلق مقاربة بين شكلين في ذات المصفوفة ، كما في هذه الأسطر الشعرية لمحمد عمران :

«.. العشب يغني ، الأحجار تنبت في وجهي الأغاني
يستيقظ الفرح الهاجع في مقلة النهار
هذي يدي التراب ، لساني
يقظة الصحو في عروق الحجارة
أقرأ النسغ في خلايا التراب ، العشب
في الماء .»(٧)

إن الإنزياح اللغوي يدفع الى جدلية توترية ، تصطخب في جسد النسيج اللغوي ، مخترقة سكونية الرصف الأدائي ، ومتعدية سطوة المعجم .

وإن صورا متعددة تجد مسارها في الشعر الحديث ، ومن ثم لا يصح ولا يمكن تحليلها بالأدوات الصدئة في المصطلحات البلاغية التقليدية إلا على نحو من التعمل والتمحك .

إن فاعلية التأرجح بين الانزياح واللاانزياح ، وبين الدلالة المتأرجحة ـ كذلك ـ بين الحضور والغياب ، تكمن ـ هذه الفاعلية ـ في إعادة تشكيل المعنى .

ومع ذلك فإنه يحسن التنبيه الى أن « الانزياح » و « الخرق » ـ مثلا ـ لا يكفيان لخلق نص شعري ، فلا قيمة لأيهما إلا إذا اعتمدا على مسوغ تسمح به إمكانات مؤازرة ، ومن ثم فالانزياح له حدوده ، وتجاوزها سوف يؤدي الى قطيعة بين النص وقارئه .

إن الكلمات ليست أحجارا كريمة ، ملقاة في حقل الطبيعة بإهمال ، وما على « الشاعر » سوى التقاطها ، فإن تلك الجواهر قد يشحب لونها ، وينطفيء بريقها في سياق ، وقد تصبح خاملة خامدة في مساق . فإذا كانت الكلمات تملك أحرف هجائها ، فإنها لا تملك تحديد مدلولها ؛ لأن هذا المدلول يتميز بالتحرك المستمر منجذبا باتجاه فاعلية المساق ، وتبدل السياق .

إن المفردة ـ في فرادتها ـ تتجاوز ما لها من معنى « نواة » وبالرجوع الى دلالتها القاموسية سوف نجد لها أعدادا من « المعاني » التي يفترضها المعنى السياقي . ولا يعد ذلك مأخذا ، وإنما هو شاهد ودليل على إمكانات اللغة ، فالمداخلة بين ما يظن أنه دلالة وضعية ، وبين دلالات مجازية واستخدامات استعارية تؤدي ـ كذلك ـ الى ثراء وتعدد للمعنى ويؤكد ـ في الوقت نفسه ـ ما يرد في لمح خاطف عبر امتداد زمني بعيد ، هذه المقولة الذكية ، وذلك فيما يقوله « الجاحظ » :

« اعلم ـ حفظك الله ـ أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ ؛ لأن المعاني مبسوطة الى غير غاية ، وممتدة الى غير نهاية ، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ، ومحصّلة محدودة »[٨] .

ينضاف الى ذلك أن الكلمة لا تقتصر لى مدلولها وما يطابقه في الخارج ، وإنما يتشكل مدلولها من خلال الترابطات التي تتآلف معها ، وتتداعى بسببها ، فالكلمة خارج سياقها تظل حيادية ، وتبقى فاعلة بالقوة ، أي إمكانية لم تستخدم بعد .

وإذا صح المعتقد بأن هناك كلمات لها صفة الشاعرية مثل الربيع ـ الغروب ـ القمر ـ الشواطيء . . إلخ . فإن اللغة مسؤولة عن استمرارية شاعرية تلك الأشياء ، أو فقدانها شاعريتها ، بمعنى أن « المحتوى » الدلالي لتلك الأشياء يظل ثابتا . ولكن اللغة هي التي تمنحه تلك الشعرية .

وربما تتمكن اللغة ـ كذلك ـ من خلق شعرية في كلمات متموضعة في صلادة المحسوس الجامد الخامل ، وذلك باحتضانها في بنية النص المتحركة ، والذي يمنحها ـ بذلك الاحتضان ـ تلك الفاعلية الشعرية .

إن الزمن ـ مثلا ـ يتفارق مع دلالته الحرفية في البيت التالي :

لا أمس من عمـــر الــــزمـــان ولا غـــد
جمـــع الــــزمـــان فكـــان يـــوم لقـــاك

إن الزمنية هنا تتجاوز دلالتها المنطقية (الأمس) اليوم السابق ، والغد (اليوم التالي) .

إن وظيفتها الآن تتجاوز « ظرفية الزمانية » وتتحرك الى المطلق الى النفي العام لكل أمس وكل غد ، وكلاهما يكتسب زمنا شعريا « جمع الزمان » والذي يتعدى ويتجاوز منطق الزمن المعروف .

إن قيمة النص الشعرية تتشكل في جملة العلاقات بين دواله ومدلولاته ، ومدى تفارقها مع نمطية العلاقات المعهودة في الخطاب النثري .

فالمعنى ـ أو المعاني ـ ليس مجرد علاقة مباشرة بينه وبين الكلمات ، ومن هنا يلزم رصد العلائق الدلالية في مدار البنية التركيبية ، مع تتبع السمات الدلالية والتي بواسطتها يتم الترابط بين مفردة وأخرى .

إن البنية والتي تعني ـ هنا ـ النسق ، أو تلك الأنساق اللغوية ، لها كيانها الداخلي ، ولها كونها المغلق ، وهي بنية مكتفية بذاتها .

وللولوج الى عالم « النص » يكون العكوف على تحليل البنية اللغوية ، وتتبع أنساقها ذات التركيبات المترابطة ، ثم العمل على استكشافها ووصفها ، وذلك بالتركيز على استشفاف « العلاقات » المتشيئة في نسيج ذلك النسق ، مع ملاحظة أن هذه العلاقات لا يمكن ـ بالضرورة ـ ولا يجوز عزل واحدة من سواها ، وإنما بتتبع ما يضمها من وحدات متتابعة ، وسوف تؤدي في النهاية الى تجسد دلالات لها مغزى . « إن تحليل نص ما ، من أي بعد كان ، لا يقوم على تقسيم موضوع الى مواضيع أصغر منه ، وإنما على وضع وحدات محددة تماما بعلاقاتها ، ثم تجميعها في طبقات مؤسسة على تطابق العلاقات التي تستخدمها الوحدات »[٩] .

إننا ـ على سبيل المثال ـ نقسم سلسلة التابع الضوئي المتدرجة ، الى مجموعة من الألوان التي تكونت لدينا أو التي نعرفها من مفردات الألوان ، ويحاول صنّاع الطلاء والأقمشة أن يزيدوا حجم مجموعة الألوان بزيادة مفردات الألوان .

وبالمثل فإننا نميز ـ مثلا ـ بين الشجرة والشجيرة إذ لا يوجد في الطبيعة تمييز مطلق ، إن هذا التمييز بسبب أنه يوجد لدينا كلمة « شجرة » وكلمة « شجيرة » وهذا يعني أو يشير الى أن الصور الخيالية ـ واللغوية ـ التي ترمز لها الشجرة والشجيرة ، هي ألفاظ في شبكة الصور الذهنية ولها دلالات لفظية في اللغة .

وكذلك الأمر ـ بالنسبة للنص الشعري ـ فهو يستطيع أن يتحاور مع الأفكار ، وهو دعوة للقارىء ، في الوقت ذاته ـ ليحاول ـ كذلك ـ تكوين الصور الذهنية كلما تكلم النص .

كل جملة هي شكل ذهني ، وهكذا تصبح العلاقة بين الجملة والدلالة اللفظية علاقة ممتعة فالدلالات اللفظية للقصيدة لا تشكل مضمونا مستخلصا ، منفصلا تماما عن بناء الجمل وعن علم الأصوات اللغوية ، وإنما هي جزء من تكوين الصور اللغوية ، غير أن تكويناتها لها تشكيلها ولها بناؤها « إن بناء الجمل يجعلني أتلاعب بالأفكار ، وأطلب من المستمعين أن يحاولوا تكوين الصور الذهنية وأنا أتكلم . . . وعلينا إذن أن ننظر الى اللغة كترتيبات خيالية لتجربة تكونت بطريقة مميزة ، وهذه النظرة تبشر بالنجاح للنقد ، بدلا من تلك النظرة التي تنظر الى « اللغة » بحسبانها واحدا من احتمالين آليين هما : عمل الأنماط ، أي « الوسيط الذي فيه » ، أو عمل قناة شفافة ، لمرور الأفكار « الوسيط الذي من خلاله »(١٠) .

ولنتتبع ـ كمثال تقريبي ـ دلالة الكلمة : « الشجرة » في عدد من قصائد مختلفة للشاعر « محمود درويش » فهي ـ كما سيتضح ـ تفارق دلالتها الحرفية المشكلة في شبكة التصور الذهني ، لتكتسب دلالات مختلفة ، مع ملاحظة أن هذه المفارقة لا تعني انبتاتا تاما .

وقد حاولنا ترتيب دلالاتها المتفرقة في القصائد المختلفة ، ولو كانت هذه الدلالات في قصيدة واحدة لتحولت « الشجرة » الى رمز إسقاطي بسيط :

ـ إني خرجت من الصيف والسيف
إنى خرجت من المهد واللحد
نامت خيولي على شجر الذكريات

(من قصيدة : طريق دمشق ص ٥٣٦)

ـ غير أني تغيرت تفجرت
تصببت بروقا وشجر

(من قصيدة : النهر غريب وانت حبيبى ص ٤٨٤)

ـ سيل من الأشجار في صدري
أرى صفا من الشهداء يندفعون نحوي ثم يختبئون في صدري

ما ضاق المكان بهم فليس لجثتي لحد

(من قصيدة : الخروج من ساحل المتوسط ص ٤٧٤)

- هكذا يكبر الشجر
ويذوب الحصى
رويدا رويدا
من خرير النهر

(من قصيدة : قال المغنى ص ٨٧)

- كل ما أملكه في حضرة الموت
جبين وغضب
وأنا أوصيت أن يزرع قلبى شجرة

(من قصيدة : جبين وغضب ص ٢٣٣)

- جرحه ساطع كنجم
قال للناس حوله :
هكذا مت واقفا
واقفا مت كالشجر
.. هكذا ينزل المطر
هكذا يكبر الشجر

(من قصيدة : جبين وغضب ص ٢٣٥)

- آه يا خمسين لحنا دمويا
كيف صارت بركة الدم نجوما وشجر

(من قصيدة : مغنى الدم ص ٢٠٧)

- .. لابد لي أن أرفض الموت
وأن أحرق دمع الأغنيات الراعفة
وأعري شجر الزيتون من كل الغصون الزائفة
.. ولأن العاصفة
كنست صوت العصافير البليدة
والغصون المستعارة
عن جذوع الشجرات الواقفة

(من قصيدة : وعود من العاصفة ص ١٨١)

إن المفردة : « الشجرة أو الشجرات ـ في النماذج السابقة ـ إذ تفارق وضعيتها المعجمية ؛ لتتلبس بدلالات متغايرة ، فإنما تفسح مجالات لا تناقض حرفية دلالتها ، وإنما تحتويها وتتجاوزها حاملة ـ في تعديها ـ تغيرات في المعنى ، تفرزها تشكلات المبنى .

قد تعني ـ الشجرة أو الأشجار ـ الاستنامة الى الماضي ، كما في النص الأول ، أو الرفض والثورة ، كما في الثاني والثالث ، والأمل الواعد كما في الرابع والخامس ، والتضحية أو الموت الذي تتولد منه الحياة كما في السادس والسابع ، بينما تتآزر مصاحبات لغوية في النص الثامن ، وتتشابك حول « البؤرة » الدلالية للشجرة ، لتحيط بها ، وتدور حولها في تتابعات دائرية ، تتوالد من السياق ، وتتنامى من المساق :

.. واعري شجر الزيتون
من كل الغصون الزائفة
... كنست صوت العصافير البليدة
والغصون المستعارة
عن جذوع الشجرات الواقفة

ولعله من المفيد أن نقارن بين النص السابق وبين نصين مختلفين ، يقول أولهما :

... أين سمسار كل المنابر
... سماسرة الخطب الحامية
.. لم أبع مهرتي في مزاد الشعار المساوم
لم أذق خبز نائم
لم أساوم

(من قصيدة : أنا آت الى ظل عينيك ص ٣٠٥)

ويقول ثانيهما :

. . وتكاثر حولي المغنون والخطباء
وعلى جثتي ينبت الشعر والزعماء
وكل سماسرة اللغة الوطنية

(من قصيدة : مزامير ص ٣٨٥)

كما أن السياق الدلالي والذي هو سمة سيمائية يتجاوز صرامة النظام اللغوي ، وقد انتبه القدماء الى هذه السمة التجاوزية في مثل حديثهم عن الجملة الخبرية لفظا والإنشائية معنى ، وفي نماذج متعددة من صيغ الماضي في الجمل الدعائية حيث تنسحب دلالتها على المستقبل لا الماضي ، ومثل ذلك النمط نجده ـ كما هو معروف ـ وكما أحصاه كثير من القدماء في نماذج أدائية متعددة ومتنوعة .

ونشير ـ هنا ـ الى لمحة ذكية ـ أيضا ـ فيما يورده « الزركشي » تحت عنوان يشي بإدراك مبكر لأثر السياق في المعنى ، يقول تحت ما يسميه « معرفة غريبة » :

« وهو معرفة المدلول : وقد صنّف فيه جماعة منهم أبو عبيدة كتاب « المجاز » . . ومن أحسنها كتاب « المفردات للراغب » وهو يتصيد المعاني من السياق ؛ لأن مدلولات الألفاظ خاصة . . . »[١١] .

وقد أدرك كثير من القدماء أثر السياق في الدلالة ، ففي نص لابن القيم الجوزية جاء قوله : « الألفاظ لم تقصد لذواتها ، وإنما هي أدلة يستدل بها على مراد المتكلم ، فإذا ظهر مراده بأي طريق ، عُمِلَ بمقتضاه ، سواء بإشارة أو كتابة أو بإيماء أو دلالة عقلية أو قرينة »[١٢] .

وتجد الشافعي في « الرسالة » يجعل من « الخطاب » ما يبين سياقه معناه »[١٣] .

وما أكثر ما ترد تأكيدات متعددة عن قيمة السياق ، ونكتفي بما ينتقده ابن تيمية على مناهج الاستدلال حين تغفل السياق ، وأن مشكلة أصحابها أنهم : « راعوا مجرد اللفظ من غير نظر الى سياق الكلام »[١٤] .

ولعله ـ من هذا السبيل ـ يمكن أن نعد من حقل السيمائيات نماذج متعددة ، مما وسمته « البلاغة » تحت مصطلحات مختلفة ، فكثير منها يصلح للحاق بهذا المجال ، إذا استطعنا تهريبها من أسر المسكوكات الاصطلاحية ـ في البلاغة ـ ، أو انتشالها من مقبرة التحنيط المتوارث في تقسيماته الباهتة والمحددة ، ومن ثم يمكن أن نلج بها حقل السيمائيات المعاصرة .

فقد يندرج تحت حقل السيمائيات ما اصطلح على تسميته بالاستعارة التمثيلية بشروط خاصة ، فالدلالة الحرفية فى تلك الاستعارة لا قيمة لها ، وإنما تتشكل من خلال السياق ، والذى هو ـ كالانزياح ـ سمة سيمائية تتجاوز

الحضور الى الغياب ، حيث يقترح ظاهرها ضرورة النقلة السريعة من المعنى الحاضر الى المعنى الغائب .

وربما يجوز ذلك في بعض صور ما يسمى بالكناية فى قسميها المعروف تحت مسمى : « كناية عن صفة » حيث يصلح - كذلك - ليكون جملة سيمائية ، مع ملاحظة أن الدلالة - في الكناية - لا تخرق المعنى الحرفي - كما فى الاستعارة - وإنما تتفارق في كونها تتطابق مع المعنى الخارجي حرفيا ، ولكنها - في الوقت نفسه - تلح على انزلاق » ضروري لدلالات مصاحبة - أو ملازمة - وإن كانت - في هذه النقطة - تبدو محدودة القيمة ، من حيث التأويل ، مقارنة الى صور أخرى تتجاوز مجرد المجاورة أو المقاربة ، بالإضافة الى خمول الكنايات ؛ لارتباطها - غالبًا - ببيئة محددة ، أو أعراف اجتماعية خاصة ، وتظل - حبيسة دلالة أحادية .

ولا يعني ذلك أن التحليل السيمائي يترصد بالرفض لتحليلات القدماء ، وإنما يتجاوزها من أجل إفساح مجالات لما وراء الظاهر من غير اختصار كئيب ، أو اختزال رديء تحت مصطلحات باهتة محدودة .

وإذا كانت السيمائيات مجالها - كما نعلم - صيغ الدلالة ، وتحليل الدلائل ، فثمة مخاوف مشروعة من مخاطر حصر « النص » في نطاق الدلالة ، فالنص - من قبل ومن بعد - إبداع خاص ، وللخلوص من هذه المخاطر ، يكون من الضروري متابعة شبكة المعاني ، ومراقبة تحولات الأداء وأثرها التشكيلي في قضاء النص جميعه ، حيث تدفع تلك المتحولات الى متغيرات دلالية ، تتيح قراءات متعددة أيضا .

ولعله تصح الإشارة الى هذه اللمحة الوضيئة ذات السبق المتفرد ، والتي ترد عند « إخوان الصفا » ، عن إشكالية القراءة والمقروء وما يحتاجه القاريء - للوصول الى فضاء النص إذا استخدمنا لغة معاصرة : « . . . فيخرق تلك الحجب الحائلة بينه وبين المعنى ، لأنه يجرده من تلك الشوائب المعوقة له . . »(١٥) .

إن سيرورة الدلالات ، وتشابك أولاها بأخراها ، سوف تتجاوز - بهذا التتابع - نطاق الجملة ، لتغطي جسد النص جميعه ، ومن خلال التوالي لتلك العلائق الدلالية ، وبواسطة نسق من التوتر بين الحضور والغياب ، يلوح ذلك المضمر أو المسكوت عنه والذي يتخلق بفاعلية التمازج أو التناظر أو التبادل .

إن تداخلا متبادلا يتحرك باستمرار بين « كينونة » النص وبين « شكله الأدائي » فكيان المضمون النصي في انبثاقاته الفكرية ، وفي لحظات تخلقه في وعي منشئه ، يظل ذلك كله تجريدا ، وكأنه روح مطلق ، وكما تتم فترة الحمل ، ويكتسي الوليد عظما ولحما ، يكون ـ كذلك ـ « الشكل » اللغوي الذي نلمس به تجسد المضمون ، وبه نتعرف عليه ، وكما لا يمكن عزل الروح عن الجسد ، حتى لا نفقد كليهما ، فكذلك « النص » بين شكله ومضمونه .

وبالمثل فإن التشكيل اللغوي لا يعني تقريب « المعنى » الى الذهن ، وإنما يعكف على خلق « تصور » موازٍ له ، وهذا التصور له فاعلية تنفث معطيات متجددة لدى كل قراءة ، وربما تتفارق عن قراءة أخرى ، ومن ثم تجوز المقولة التي تشير الى هذه المفارقة ، وهي : كل قراءة خاطئة .

ففي لغة الشعر ليست الكلمات مساوية تماما لما تدل عليه ، وليست « علامة » واحدة عليه ، ومن هنا فهي تنفي « رتابة » القول ، و « صرامة » المعادلة بين الدال والمدلول ، لتتفتح دلالات ، وتتخلق طاقات ، ومن هنا يكون التأويل إمكانات مفتوحة ، وسيرورة دائمة ، فالشكل يخترق « المضمون » لينبثق معنى أفسح ، ويتشكل مدى أوسع .

فمن خصائص النص الجيد ، أنه يقبل التعدد ، بل إن أهم سماته هو تحركه المستمر ، وقبوله المرن لتأويل بعد تأويل ، وذلك لخلوصه من محدودية الدلالة ، التي تشير ـ فقط ـ الى شيء متعين لا ينفصل عنها .

فالنص الشعري خالق دلالات تتعدد وتتنوع ، وكل قراءة تصبح مغايرة لقراءة أخرى ، وهكذا ينفسح الفضاء الشعري من خلال تلك الدول التي تتشكل ما بين « منطقية » الكلام ، وما له نسبة الى وجود متشيء في الخارج ، وبين « سلب » هذا الوجود ، حيث يتشابك كلاهما في الوقت نفسه ما له محسوس متعين ، وما يتحول الى « تصور » مطلق ، يتخلص من التحديد الى اللاتحديد من خلال ذلك الالتباس بين المحدد واللامحدد ، مع ملاحظة أن هذا الفضاء الشعري ـ في الوقت ذاته ـ لا ينفي الجانبين .

فالدلالات ـ في آنية واحدة ـ تحيل ولا تحيل ، تصل وتقطع ، فإذا كان « الظاهر » يشير الى « وجود » لمتعين ، إلا أننا ننصرف عنه ، حيث يدفعنا « الباطن » الى تجاوز حرفية « الظاهر » .

كما أن تعين اللامتعين قد يكون من مجمل التصوير النصي ، ومن تشابك ازدواجية تجمع بين الممكن واللاممكن ، والواقعي واللاواقعي ، ومن ثم يتشكل الفضاء الشعري ، وتتشكل معه قراءات متعددة ، ومن ثم فإمكانات النص تتجاوز محدودية « المعنى » . وهو ـ النص ـ تجاوز لاستنساخ خارجه أو محاكاته أو حتى تصويره . إنه إعادة تشكيل كوني لا يتم أبدا ، ويظل في حاجة الى نصوص مجاورة وتالية ، وما يحويه « النص » فيما يسمى بالمعنى أو المضمون يبقى احتمالا تتغير احتمالاته ، وقد تنبثق دلالاته فى زمنية تالية أو عبر قراءات أخرى ، لكن ذلك مشروط ـ بالضرورة ـ بمدى صلابة النص وامتداد جذوره ، وبمدى امتلائه وثرائه الفني ، فلا سلطة لمعنى على معنى ، ولابد ـ هنا ـ من تجاوز المعنى الأحادى الذي يتسلط على ا لنص ، وينفي بيقين ـ مشكوك فيه ـ ما سواه من المعاني . فتنويعات العلاقات التي تتشاكل وتتقارن هي التي يمكن لها أن تجدل شبكة المعاني المنبثة في فضاء النص جميعه .



الهوامش :

1. John Sponcey. Linguistice and Style, 1964, London, P.65
٢ ـ البرهان ، ت ، محمد ابو الفضل ابراهيم . القاهرة ، ١٩٧٢ ، ج٣ ، ص ٢٨٨ .
٣ ـ الأعمال الكاملة ، دار العودة . بيروت ، ١٩٨٤ . ص ٣١٤ .
٤ ـ خصائص الاسلوب فى الشوقيات . محمد الهادى الطرابلسى ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ ، ص١١
٥ ـ الأعمال الكاملة . القاهرة . ١٩٨٧ . ص ٩٧
٦ ـ المرجع السابق ، ص ٥٢١ .
٧ ـ ديوانه ، دمشق ، ١٩٨٩ ، ج١ ، ص ٢١ .
٨ ـ البيان والتبيين ، ت . عبدالسلام هارون ، القاهرة . ١٩٧٥ ، ج١ ، ص ٧٦
٩ ـ مراهنات : دراسة الدلالات اللغوية . آن . إينو ، ترجمة : اوديت بتيث وآخرون ، دمشق ١٩٨٠ ، ص ٥٧ .
10. Roger Fowler, Contemporary Critisism, 1970, London, P.173.
١١ ـ مرجع سابق ، ص ٢٨٣ .
١٢ ـ أعلام الموقعين . ت : محمد محيى الدين ، ط . المكتبة التجارية ، مصر ١٩٥٥ . ج١ ص٢٠٨ .
١٣ ـ الرسالة ، ت : أحمد شاكر . ط١ الحلبى ، مصر ١٩٤٠ ، ص٦٢ .
١٤ ـ المغنى فى أبواب التوحيد والعدل ، ت : أمين الخولى ، ج٦ ، مصر ١٩٦٠ ، ص٣٤٧ ،نقلا عن : الدلالة اللغوية عند العرب للدكتور عبدالكريم مجاهد ، الاردن ، ١٩٨٥ .
١٥ ـ رسائل اخوان الصفا . دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٧ ، ج٣ ، ص١٢١ .

تأمل في الخطاب الشعري المعاصر من منظور دلالي

عبدالله حمادى

١ ـ المنظور الدلالي :

يقف اليوم علم الدلالة ـ أو علم العلامات ، أو السيموطيقا ـ في مقدمة علوم اللسان الحديثة لأنه ـ حسب رأي المتخصصين ـ لا ينطلق هذا العلم اللساني ـ من مفهوم معين كالصدق أو الرغبة أو العمل لتفسيره وشرحه وتحليله كما تفعل الفلسفة وإنما يهتم علم الدلالة بالعلامة والتي يسميها البعض بالرمز أو الدال وهي ماهية ذهنية تحيل على معنى آخر ، وهي إذاً ، ذات طبيعة تفريعية أو طبيعة مركبة ، وهذه الطبيعة الازدواجية هي الأصل في العمل الدلالي ، أي المقصود من وراء الجهد الدلالي ، في حين نجد الفلسفة تربط بين المفاهيم ، ويبقى علم الدلالة علما ينطلق من أشكال التعبير وهي بمفهومها العريض « تعني بالعلامة وتعني بها على مستويين : المستوى الأول ويمكن أن نطلق عليه اسم المستوى « الانطلوجي » ويعني بماهية العلامة ـ الرمز ـ ، أي بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها والتي تختلف عنها ، أما المستوى الثاني ويمكن أن نطلق عليه اسم المستوى « البرقماتي » ويعني بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العملية »[١] والعلامة من هذا المنطلق يجب أن ينظر إليها كركن أساسي من أركان التواصل بين البشر وبيئتهم وبين غيرهم من المخلوقات الحية والجامدة أو حتى الغيبية ، لأن المعرفة البشرية في أبسط معانيها هي محصلة للاتصال المباشر بالعالم الواقعي ، أو ما وراء الواقعي ودور اللغة في هذا المنحى هو دور لحصر المعاني وضبط مفاهيمها وحدودها وكذلك دلالاتها وأثناء استقبالنا لهذه الأنساق اللفظية يؤكد علماء الدلالة أنها لا يمكن أن تصلنا خالية من مدركات وانفعالات وأحاسيس وعواطف تعد بمثابة نقاط التماس مع العالم الخارجي ، إنها الشحن التي تخزنها الألفاظ عبر مسارها التاريخي والحضاري لذا قال أرسطو في مقدمة كتاب العبارة وهو بصدد تحديد مجال المنطق وحيز اللغة ليصل في النهاية الى تأكيد الحاجز الفاصل بين المجالين ليقول : « إن ما يخرج

بالصوت دال على أحوال النفس وعلى آثارها ، وما يكتب ألفاظًا دال على ما يخرج بالصوت فكما أن الألفاظ ليست واحدة بعينها لجميع الناس كذلك ليس ما يخرج بالصوت واحدًا بعينه لهم »[٢] وهو باختصار ما أشار إليه الفارابي وهو بصدد شرح قول أرسطو قائلا : « هناك موجودات خارج النفس والألفاظ زائد متصورات ومتخيلات في عالم النفس الباطن ، أي أن هناك طرفين في علم الدلالة طرف ظاهر وهو الشكل ، وطرف باطن أو مدلول أو مرجع أو مدرك أو إيحاء وانطباع ، ومن هنا تجاوز علم الدلالة النظرية الفلسفية الكلاسيكية القائلة كما هو الشأن عند الفلاسفة الإمبريقيين كجون لوك وهبموم وغيرهم والذين يقرون بأن أساس المعرفة أو الفكرة هو الاتصال المباشر بالواقع أي عن طريق التجربة ، فالدلاليون يؤكدون أن الفكرة والمعرفة من الجائز أن يكون أساسها الانطباع ، والانطباع كما هو معروف هو أمر آخر غير الواقع لأنه محصلة فكرية أو حسية اصطبغت بصبغة الذاتية التي تجعل منها حقيقة غير موضوعية وهو التأكيد الصريح من طرف الدلاليين على دور الفكر والذات أو الأنا والحواس وما إلى ذلك من القدرات والإمكانات التي تدخل ضمن دائرة المتخيلات الاسترجاعية ومن هنا بات دور التجربة في نظر علم الدلالة بمثابة الحالة الجزئية والتي كما يقول في حقها الفيلسوف الألماني كانط تخبرنا - أي التجربة - بأن هذا الشيء هو على هذا النحو أو ذاك ، ولكنها لا تخبرنا بأن ذلك الشيء لا يمكن أن يكون »[٣] بل في وسع التصور والتمثلات التي نستوحيها من الذهن أن تقدم لنا نماذج أخرى ، المهم في هذا الإطار الدلالي هو تحريك هذه الطاقات التي أراد لها التجريبيون أن تظل معطلة ومن هنا جاء تعريف الدلالة الممكن استخلاصها من خارج حدود التجربة وذلك كما يقول القديس أغوستين الجزائري : « إن الدلالة هي عبارة عن شيء زيادة عن كونه حاملاً للمعاني ، يثير بذاته في الفكر أشياء أخرى »[٤] وهذه الأشياء الأخرى هي المعبر عنها في مصطلحات علم الدلالة بالمدلول وهو حصيلة إحالات مستوحاة من علل عنقودية بعضها ذهني وبعضها سلوكي وبعضها اجتماعي ولِمَ لا يكون بعضها فطري ؟ لأن هذا الافتراض الأخير قد يعين على تفسير الإشكال القائم بين الدال والمدلول والذي مفاده أن الصور الذهنية المتسبب في تفجيرها الدال هل لها في الذاكرة وجود مادى ؟ من هنا وحسب تعريف أغوستين يكون دور الألفاظ

هو دور الحامل لبدائل أو نظائر الأشياء ومن خلال هذا التعريف نصل الى نظرية دي سوسير التي تقسم هذه الازدواجية في الفهم الى جانب محسوس أو دلالات الألفاظ الظاهرية وهو المعبر عنها بالدال ، وجانب غائب أو متصور ويعبر عنه بالمدلول والعلاقة التي تربط بين هذين الطرفين هي الدلالة ، وهي صميم علم السميولوجيا الباحث في ماهية الأشياء الممتدة بين المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول ، وهو الحيز أو الفضاء الإيجابي الذي لا تؤطره التجربة ولا يحده المنطق العقلاني بل سيسعى الى بذل المجهود في سبيل استكناه معانيه علماء الدلالة والذين يقررون في انطلاقتهم أنه لا يمكن تصور دال بدون مدلول ولو حصل إن وجد لكان الدال عبارة عن شيء فرداني ، وكذلك الشأن بالنسبة للمدلول فلو حصل وإن وجد دون إسناد له وهو الدال لاعتبر ضرباً من العدم لا يمكن وصفه أو تصوره فإذا التقطت على سبيل المثال مجموعة من الأصوات من طرف السامع ولم تثر في الذهن أي مفهوم بحيث لا يتم خلاله توليد دلالات ما ، فسلسلة الأصوات هذه يمكن اعتبارها مجرد ضوضاء خاوية لأن الدال هو الصورة السمعية التي تولدها في الذهن الأصوات الملتقطة من طرف المتلقي ، في حين يكون المدلول هو التصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية أو جنس الصورة في ذهن المتلقي ، والمؤكد أيضا عند علماء الدلالة أن العلاقة بين الدال والمدلول لا يفترض فيها أن تكون منطقية خاضعة للتجريب أو للتصديق أو النفي كما يقول الروائي الإيطالي المشهور «أمبرتو إيكو» فقضية الصدق أو الكذب لا تهم عالم السيمولوجيا ، فإذا قلت لأحد إن داره تحترق فسيكون رد فعله أن ينطلق مهرولاً للتأكيد من صحة قولك ، ويقول أمبرتو إيكو إن هذا لا يهم عالم السيميوطيقا أن تحرق الدار في الواقع أو لا تحترق ، أن تكون أنت كاذبًا أو صادقًا فهذه أمور لا تبحثها السيميوطيقا بل ما تبحثه هو ما هي الشروط التي يجب توفرها لكي يفهم الشخص الذي تنقل إليه قولك ، أي هل هناك شفرة مشتركة تجمع بينك وبين هذا الشخص ؟ هل تواضعتما على اتفاق مسبق على أن يسند معنى معين لكل علامة من العلامات التي تكون الرسالة ؟ ومعنى هذا أن السيميوطيقا لا تهتم بقضية الحقيقة والبطلان ، أي بمطابقة العلامة للواقع وإنما تكمن القيمة السيميوطيقية في العلاقة بين الدال والمدلول دون التجاوز الى العلاقة بين الدال والمدلول والشيء الذي تشير اليه العلامة»[٥]

ويرى علماء الدلالة كذلك أن العلاقة بين الدال والمدلول يمكن أن تكون علاقة اعتباطية أو علاقات غير معللة بسبب أو بعلة ما إذ الفضاءات التي تتسع بين الدال والمدلول قد تصل الى حد التغاير أو التنافر أو التضاد وعدم التجانس الكلي ولذلك لا يمكن انتظار تلك السلسلة من الإحالات أو المفاهيم أو الدلالات الموصولة ببعضها منطقيا أو سببيا ، وهذا الاحتمال لا ينفي في الوقت ذاته وجود مثل هذه القرائن الضرورية وذلك بحكم وجود سببية علة الوجود بين الدال والمدلول ولذلك اشترط علماء الدلالة تقريبًا ضرورة وجوب المعرفة السياقية أو القادرة على تأويل الدلالة اللغوية حتى يحصل ذلك التسلسل أو الإحالات لتحصل عملية الإدراك والتجاوب والانفعال الحسي أو الاعتباطي ، أو ما يسميه البعض بالعلاقة المدلولية وهو جانب خاص باللغة ، في حين نجد بعض الفنون الأخرى غير اللفظية تخضع للعلاقة التأويلية وكذلك يفترض في مستقبل الخطاب اللفظي أو الخطاب التشكيلي على سبيل المثال تهييء معرفي ونفسي يفضي به الى إدراك مثل هذه التداعيات المدلولية بالنسبة للخطاب اللفظي ، والمؤولية بالنسبة للخطاب الإيحائي كالموسيقى والفنون التشكيلية .

ويطرح الخطاب الإبداعي إشكالية أخرى تتعلق دائما بدور اللغة كوسيلة اتصال وليس أداة اتصال محايدة ويطرحون التساؤل الآتي : هل اللغة مجرد موصل للأفكار أم هي صانعة للواقع ؟ وبتعبير آخر هل اللغة هي انعكاس لانطباع معين أم مجرد أداة تعبير عن الواقع الموضوعى ؟ ونحن لو أخذنا بهذا الافتراض الأخير لما كان للغة هذا الدور الخطير الذي أوجب الاهتمام بها . فإجماع علماء اللسان يكاد يتفق على أن اللغة هي محدثة للصورة ومبتدعة لها عن الواقع ومن هناك تطرح الإشكالية الأخرى والتي تنص على أن اللغة هي نتيجة للاتفاق والتواضع الحر بين البشر ومن هنا تكون أداة فطرية متأصلة في الكيان البيولوجي كما يقول بذلك المفكران : « كارناب ويدوكفيتش » أو هي إنتاج الوظيفة الرمزية مما تختص به طبيعة النفس البشرية كما يرى كاسيرو[٦] ويضيف « أدام شاف » مفهومه المناقض للمفهومين ليعزز فرضية أن اللغة محدثة للصورة من كون أن اللغة من وظائفها الأساسية الإبداع ، وهي ناتجة عن مختلف أنواع النشاطات الاجتماعية والتاريخية وباتحادها مع الفكر قد تكونت عبر تاريخ تطور السلالة الإنسانية ، وهي بذلك أصبحت إنتاجًا وعنصرًا من النشاط والممارسة

العملية للإنسان وهو يسعى لكي يغير العالم ويحوله ، وباختصار فإن الذي يحدث الصورة التي لنا عن العالم هو في الوقت نفسه إنتاج العالم[٧] ومن هنا تكون اللغة هي نظام من الرموز والدلالات تعبر عن الواقع وتعكسه وترسم عنه انطباعًا عامًا ، وفي آخر الأمر تكون اللغة نتاج ناشيء عن الممارسة العملية المجتمعية .

ويقول أدام شاف : « الإنسان يفكر دائما في لغة ما وبهذا المعنى فإن تفكيره يكون دائما لسانيًا ، على معنى أنه متأثر باللغة خاضع لها ، وتتكون لغته من مجموعة من الرموز والدلالات ، فاللغة وحدة لفظية وذهنية معًا كأن تفكير الإنسان منطقه كلامه »[٨] ويجب أن يتبين أنه إذا كانت اللغة تؤثر فتعدل من الكيفية التي بها يعكس الفكر الواقع الخارجي فإنها هي بدورها إنتاج لهذا الانعكاس ، أو إنتاج لهذه الممارسة ، ومن هناك تتحول الى أداة قوية التأثير على تفكير الفرد . ويبقى علم السيميولوجيا في آخر الأمر محاولة جادة الى تحويل العلوم الإنسانية من مجرد تأملات وانطباعات الى معرفة علمية دقيقة وليست كالفلسفة التي ظل هدفها تقريبا محاولة تفسير العالم .

٢ ـ الخطاب الابداعي المعاصر :

إن العمل الإبداعي في الخطاب الشعري المعاصر نجده اليوم أكثر من أي وقت مضى ـ يلح على رسم صور للواقع تسعى لتكون أكثر نموذجية وأبلغ دلالة منه ، كما أنه يسعى لتحويل نمط من أنماط الواقع الحقيقي الى أنساق بديلة تحاول أن تقول في صيرورتها إن الواقع في حد ذاته ليس أوضح أنواع الواقع أبدًا . . . وأن القصيدة في هذا المجال البعيد عن المحاكاة الأرسطية والتمجيد والمدح للتوجه الأفلاطوني تصبح ذلك التردد الممتد في عمق الزمان والمكان والتجربة المشكلة في السياق الصوتي والمعنوي الذي تفضي به العلاقات اللغوية في مختلف مظاهرها الصوتية والدلالية ومتوازياتها الصرفية والتركيبية الى متناسباتها المعجمية التي تجعل من الفن المعاصر عمومًا والشعر خصوصًا ذلك الرغبة المستمرة في التحول الى هاجس لإفراز الإدراك الواعي الممسك بلحظة تاريخية يتلاشى فيها كل شيء بين طرفي الزمان الذي كان والزمان الذي سيكون .

من هنا أصبح الهدف من الدراسات النقدية المعاصرة بشقيها الدلالي والبنائي

تهدف الى محاولة الكشف عن العناصر الشعرية التي يتفاعل معهـا المتلقي بلا وعي ، أو محاولة الاهتداء الى تجليات القوة الإيحائية للشعر والتي تعود في بعض تمفصلاتها الى ما يسمى بتضايقات بين الأصناف الصرفية والصوتية أو الى توازيات وتباينات أو تماثلات ولا متناظرات في الـتراكيب اللغويـة المتقنة الاستخدام الى درجة تجعل منها تمارس نوعا من السحر الإيجابي ولذلك كان رسول الله ﷺ مدركا حين سمع ابن الأهتم يتقن عملية التوظيف الدلالي للغة فيعجب من حذق عمله قائلاً : « إن من البيان لسحرًا » .

من هنا أصبح كل أثر يتركه العمل الإبداعي في المتلقي ما هو إلا عبارة عن ترجمة لوجه من وجوه الواقع المستحدث فنيا ، ومن هذا المنطلق فإنه ليس هناك من عمل إبداعي ـ أيا كان نوعه ـ تجده يخلو من هذا الإفضاء الانفعالي الناتج عن تحاشي الواقع الفني لأجزائه ، بل تتحول الوظيفة الشعرية فيه ، بوصفها بناءً جديدًا لعلاقات من الصور التي تتخللها الأصوات والكلمات كأنها لا تهدف الى أي شيء خارجي بقدر ما تسعى الى تحقيق ذاتيتها حتى تضمن حقها في التحرر أو التمرد ولتصبح فاعليتها في صيرورتها التي تعبر عن مدى استقلاليتها التي تجعل منها عملاً فنيًا متميزًا يحاول أن يعلم المتلقي أو القاريء أن يبحر من خلال تيار خفي مفعول اعتباطية الدليل اللساني في علاقاته الجديدة التي لم يعهد مثلها من قبل وتتحول آنذاك أهمية الخطاب الشعري المعاصر في مدى توفيق معمارية صياغته في إعادة تشكيل الواقع كحد أسمى في وظيفة شعرية القصيدة لا فيما تقوله من أفكار . لذا تجد من بين الشعر المعاصر هناك قصائد في مجموع بنيتها وإفضاءاتها من أدوات لا عقلية نظرًا لإمعانها في التمييز اللاواقعي ، لأن العلاقات البنائية فيها بين الدال والمدلول هي في أغلب الأحيان علاقات تنافرية أو تجاورية تتحكم في طرفيها دلائل تراسلية تدعو الى الاقتباس ، وإن شئت فهي تعتمد في أجوائها على تشكيلات فنية لا تخضع للإدراك الواقعي بقدر ما تخضع للإدراك الحسي ، مثل هذه الإفضاءات التي توحي بها هذه النماذج الشعرية يصبح من المتعذر على المتلقي فهمها ، ونقصد كما هو طبيعي إدراك أبعادها الواقعية لكنها مع ذلك تترك في أحاسيسه ومشاعره مجالات رحبة للتخمين والتأويل البعيدين عن الإدراك المفهومي الواقعي والقـريبين من الإدراك الإحساسي اللاعقلي ، لأن دور القصيدة المعاصرة تحول الى مخاطبة

المتلقي بالقدر الذي ينتظره منه من مساهمة في تخريج دلالاتها ، كما أنها توزع أمامه أشعة شعرية الخطاب الذي لم يعد واحدي البعد بالرغم من تزامن معطياته فكأني بالخطاب الشعري تكمن شاعريته في الحديث عن نفسه بغض النظر عن المرسل إليه ، أو المتحدث إليه عن المسار المرجعي الذي قطعه حتى يفضي له بأبعاد التجربة ، أو محاولة خلق جديد للواقع المطلوب لاستحضارها .

مثل هذه الحالات الشيقة والشائكة قد يعتقد البعض ان عدم ادراكها من خلال فضاء النص المقروء أو المسموع مرده الى فراغه من المدلول أو عدم احتوائه على جوهر قضية ما أو إبهام في هوية المقصود مثل هذه الأبعاد الغامضة والمعطيات اللامنتظرة من أجواء الخطاب الشعري المعاصر هي نتاج طبيعي لإفرازات تطور الفنون بشكل عام في القرن العشرين حيث أصبحت مجالاتها الجمالية غير مطالبة بتسويغ ما يسمى بالوعي الجمالي والموصل الى هدف عقلاني كإحدى واجبات الفنان تجاه وضعه وموقفه من الأشياء أو الظروف الواقعي منها أو المحسوس .

وكل هذا أيضا مرده - الى دور اللغة فى الخطاب الشعري المعاصر التي لا يمكن تبرئتها أو اعتبارها أداة توصيل فحسب لأنها قبل كل شيء هي التي تؤسس كل عملية توصيلية ولذلك لا يمكن اختزال دورها في الجملة أو الكلمة أو السيلق النحوي أو الصرفي أو ما الى ذلك ، فاللغة هي المشكل الوظيفي في العملية الشعرية أو ما يمكن تسميته بلسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول لذلك توجب في العمل الإبداعي دراسة العلاقة بين الدال والمدلول ، لأن الكلمة في الخطاب الشعري المعاصر تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ، فهي الانبثاق الحقيقي للحمولة الدلالية لمكوناتها المستحضرة للحظة الانفعال أو التجاذب .

فالخطاب الشعري في آخر الأمر هو عبارة عن رسالة من مرسل - بالفتح - إليه ولكي تكون الرسالة ناقلة وفاعلة فهي تقتضي حضور شروط ضرورية يأتي في مقدمتها ما يسمى « بالانساق » أو المرجعية أو ذاكرة الخطاب حتى يحيل المتلقي ويكون في الوقت ذاته قابلاً للإدراك من طرفه أو بالإضافة الى هذه الشروط يفترض توفر آلية أخرى وهي ضرورة وجود القرائن الدلالية المشتركة بين المرسل والمرسل إليه حتى تتم عملية التواصل بينهما وهو ما يعبر عنه « بالسن » والمرجع في حالة انعدام هذا الشرط قد يحصل القطع أو ما يصطلح

عليه بالحبسة ، بالإضافة الى هذين العنصرين لابد من توفر أداة « الإيصال » أو الأداة المادية التي يكون لها الفضل في الربط النفسي والجمالي بين طرفي الخطاب ومن هنا يكون دور اللغة هو الحاسم في معضلة الفعل الشعري المعاصر الذي أصبح دورها في القصيدة وسيلة من وسائل الإيحاء والاستنهاض للأحاسيس . . لم تعد تلك الأداة الحاملة أو الموصلة للمفاهيم المحددة ، فقد تجاوزت اللغة بدورها هذا المعنى العقلي لحمولتها وتعلقت همتها الشعرية بجماليات وقيم خاصة يمكن أن تكون في بعض الحالات الصوتية مسموعة لذاتيها وهو عكس ما كانت أنيطت بحمله في الخطاب الشعري القديم حيث كانت وسيلة أو أداة للتعبير فحسب مهمتها نقل أفكار أو حقائق خبرية ذات قوالب محدودة وأشكال نمطية متعارف على صيغها القصد من ورائها توصيل المفاهيم بالإخبار قبل الإشعار دون تجاوز لحدود المتعارف عليه الذي لا يتجاوز حيز توفر الوظائف الثلاث : الوظيفة المرجعية أو الذاكرة التاريخية أو عمود الشعر المتعارف عليه .

والوظيفة الإفهامية التي يفترض فيها توفر عقلانية الدليل اللساني .

وأخيرا يأتي كنتيجة منطقية الوظيفة الثالثة والمراد الوصول إليها وهي الانفعالية حيث تحصل في سنن الخطاب التقليدي بعد توفر المرجعية المشتركة والإفهامية الواقعية المقنعة ومن هنا نجد دائرة اشعاع اللغة في الخطاب الشعري القديم لا تتعدى تقريبا حدود السياق النموذجي المثلث الإطار يكون فيه ضمير المتكلم هو المرسل وضمير المخاطب هو المرسل إليه وضمير الغائب هو موضوع الخطاب ويفترض فيه توفر قرينة منطقية بين الدال والمدلول في عملية استحضار المرجعية المشتركة .

كل هذه الخصوصيات التقليدية قد طرحت أمام مستجدات الخطاب الشعري المعاصر فحل محل الإخبار أو الجمل الخبرية التي يمكنها أن تخضع لاختيار الصدق المعقلن الأمر أو الإيحاء ، وحل محل الوصف الملتقط للحدث بالأسلوب النمطي الذي يراعي متطلبات الذوق ، تمثيل الحقائق برسم جماليتها بظلال الكلمات المشحونة بالدلالات لتصبح قيمتها في جوهر ما تحمله لا فيما تعبر عنه بالمفهوم المجرد ، وكأني باللغة هنا تسعى لممارسة حق التجاوز لذاتيتها أولا ، ولمتلقيها ثانيا ، « إنها تهزأ بالقواعد المنضبطة وتهيىء الجو المحرض على

التحدي وهتك المعارف عليه حتى تلتقط ما تشتت من هواجس وأحاسيس تبدو مبعثرة في صيرورة الذات ودائرتي الزمان والمكان للعمل الشعري .

من وراء هذا التكثف اللغوي تبقى الانفعالات المستوحاة من التشكيل الفني للخطاب الشعري نسبية من حيث تحديد جوهر كنهها وليس من الضروري الإلمام بشتات أطرافها الذي يعبر بالفعل الإحاطة بما توحي به شفراته المتضافرة فيما بينها والمتجانسة من حيث الإيحاءات ، والمتنافرة من حيث التضاد والتجاور وكذلك من حيث التحاس والترميز . وقد يصل الحد بأن يبقى الفاصل بين التجاوب والتثوير عند المتلقي عبارة عن هواجس لا عقلية لكنه مع ذلك يدرك بحساسية نفسية قد تحتاج في مثل هذه المحطات إلى مهارات ذهنية ونشاطات نفسانية حتى يستشف استكناه المقصود من عملية التجاوب التي ولدت في المتلقي الإحساس بالرغبة أو الرهبة أو الشعور بالحضور أو الغياب « داخل هذا التشاجر الشعري المسترسل من خلايا القصيدة » .

كل هذا التعقيد المكثف مرده إلى صانع الفعل الشعري حيث يمارس اختياره ليعبر عن معاناته الذي يسعى ليتمرد بها على معضلات هذا العصر الذي يحاول أن يسحق الإنسان بثقله الصناعي لكن الفنان يعلن موقفه غير المذعن لهيمنة الدمار ، ويسعى لخلق من فضائه الفني محيطًا لا واعيًا يمارس فيه حق الخلق وحرية النقد في الوقت ذاته ، لذا تصبح محاولة الوصول إلى بؤرة العمل الفني الحادة بواسطة وسائل عقلانية ضربا من التعسف ، لأن ماهية العمل الشعري في هذا المضمار تبقى زئبقية الانسياب هوائية الطعم ، مائية المذاق ، وهي الإحباط بعينه أمام حضور العجز عن إدراك ماهية ما توحي به فضاءات القصيدة الشعرية .

إلا أن عجز المتلقي عن إدراك كنه الجاذبية الشعرية ليس معناه خلو القصيدة منه ، لأن مثل هذا الهدف الأسمى وارد احتمال وجوده في الشعر الذي يحتفظ داخل كل هذا بهويته كصناعة فنية راقية وإلا ما كان ليستهوينا ويغرينا بالسفر داخل مداراته المنعرجة دون أن يعطي للمتلقي فرصة التنقيب عن مادته الأساسية المكونة لماهية الفعل الشعري الغريب الهيئة عن إدراكنا ، الضيق المنافذ أو المتسع الآفاق حتى لو حصل .

إن العمل الإبداعي كحصيلة لانسجام بين مواد جد دقيقة وأخرى جد شفافة

وأثيرية نجده حتى في حالتيه الأكثر التصاقا بالواقع المرئي والمحسوس تبقى انفعالاتنا الناتجة عن كهربتنا به ضاربة في متاهات الضبابية وليس من مشروعيتنا أن نتساءل لما يكون مثل هذا الاختفاء في حين يلزم التجلي ؟ لكن ونحن نستقبل الخطاب الشعري نروح نتجاوب معه ونحن على أتم الاستعداد لاستقبال ما تمليه على أحاسيسنا خلفيته الشعورية اللاعقلية ، لان الانفعال بالحدث الشعري في مثل هذه الحالات هو المؤشر الضامن لحركية الوصول إلى قصدها المطلوب ، وفي ماهية الفن الجمالية المعاصرة تبقى صلاحية المفهومية الثقافية الواعية بمنطق الأشياء ضمن الإطار الثاني بالنسبة للترتيب السردي الذي يحصل ما بين المرسل - بكسر السين - والمرسل - بفتح السين - إليه ، هذه إحدى المفارقات الجوهرية في مسار الفن : لأن مثل هذا الاستخراج الأخير الذي يؤجل المفهوم المعقلن إلى ما بعد وصول المفهوم المستوحى يعتبر من مخاض ذهنية القرن العشرين التي انقلبت فيها المعايير الذوقية بحكم تطور عاملي « الذاتية » و « الفردية »[٩] عند الأشخاص ومن الغريب المستهجن حضور مثل هذا الفهم لدى رجالات الفن قبل عصرنا هذا لأنهم كانوا قبل هذا يرون في المفاهيم المتوخاة من الإيحاء هي حصيلة ما جناه الاستيعاب العقلاني بعد تجاوبه مع الخطاب الشعري .

ولتوضيح ظاهرة الإدراك الإيحائي أكثر كسمة من سمات الخطاب الفني في القرن العشرين ، أو كقرينة عضوية لفضاءات النص الإبداعي المعبر في بنائه على الحضور الزمني لهذا القرن فإن الهدف الأسمى من تلقي الخطاب المبثوث ونحن نتأمله بالمفهوم المعاصر هو أن يترك فينا أثرًا أيًا كان نوعيته فإننا لا نهتم فيه بالجانب المفهومي العقلاني لأن لحظة الانفراج تكمن في انفعال بؤرة الإحساس فينا كخيط موصل بكيمياء النص .

وبعد هذا الحيز من التجاوب والتجاذب يمكن التحول إلى المرحلة الثانية لسبر أغوار الدوافع العقلية التى سببت نوعية الشعور بالتجاوب مع النص : في حين نجد المتلقي القديم يقلب طرفي المعادلة وفي هذه الحالة ينتظر من فضاء النص وبنائه أن يخضع لفرضية الإدراك العقلي أولاً ، وبعدها يحصل الاقتناع وليس الانفراج ، والاقتناع هذا لا يمكن بأية حال من الأحوال التوصل إليه بمواد إيحائية كما هو الشأن في التقنيات الجمالية لماهية النص الإبداعي المعاصر ،

ففي النص القديم يأتي الشعور بالانفعال مع مخاض النص كنتيجة حصلت بعد قناعة موضوعية تولد على إثر الإحساس بما ينطوي عليه الفضاء الإبداعي من مدلولات خفية وفي كلتا الحالتين ـ القديمة والمعاصرة ـ تبقى المحافظة على ضرورة وجود « الإدراك الإيحائي » ، والإدراك العقلي من متطلبات التعامل مع ما يحمله الخطاب الفني من أبعاد لكن تحرك العاملين لمواجهة العمل الإبداعي يبقى قيد الظروف الزمانية . فالقرن العشرون لم يعد المبدع فيه مطالب بالإقناع بأساليب منطقية في معالجة لقضايا العصر ، لأن الفنان ينطلق من الرفض المطلق لمحاولة تحديد دوره من الأشياء ، فرسالته الفنية تكمن فى استكناهه لماهية تداعي الحالات أو تداخلها من منظور فرداني تنكشف في سيرورته خصوبة الاستيعاب لأوجه الحالات المتعددة للحظة التاريخ والتي يتولد عنها ما يشبه الانفجار ، إذ لا يظهر في شكل رسالة بل الأقرب هو التجلي لإحدى الحالات من منطلق محايد مع رغبة في الاختزال كي لا يفتقد عنصرين أساسيين يعتبران من دعائم الإحساس بالحضور في خلايا العمل الإبداعي ألا وهما فردانية النص كتشكيل جديد للواقع ، وذاتيته كمفهوم إيحائي لخصوبة الإدراك الإحساسي للأشياء .

٣ ـ شعرية الخطاب الابداعي :

من هنا يصبح البحث عن ماهية الفعل الشعري في القصيدة المعاصرة ، أو ما يسمى بشعرية الخطاب الإبداعي من الممارسات الجادة التي تحاول أن تفسر أدبية ، أو شعرية القصيدة مركزة على إبراز سمة الإبداعية التي تميزها والتي بموجبها يحصل ذاك التحاس بالانطباع ، أو ذاك الإنفعال الجذاب الذي يشعر به المتلقي وهو يستقبل العمل الشعري في شكله المتكامل مما يجعله يحدد موقفه العقلي منه فينحاز إليه أو يعرض عنه . . يقول الناقد العربي القديم . ابن أبي الحديد في الفلك الدائر . . . وهو بصدد الحديث عن وجوب توفر أبعاد عديدة للمعنى في الخطاب الشعري أنه ، « كلما كانت معاني الكلام أكثر ، ومدلولات ألفاظه أتم كان أحسن » .

« ولهذا قيل خير الكلام ما قل ودل ، فإذا كان أصل الحسن معلولاً لأصل الدلالة وحينئذ يتم إشباع الجملة ، لأن المعاني إذا كثرت وكانت الألفاظ تفي

بتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر متضمنًا ضروبًا من الإشارة وأنواعًا من الإيماءات والتنبيهات فكان فيه غموض »(١٠) لذا توجب على العمل الإبداعي الرفيع أن يكون مسكونًا ومبطنًا بتعدادية الإفضاءات الإيحائية داخل إطاره الفني الأحادي الذي ينفتح فيه الفضاء لفاعلية مختلف الإيماءات حتى تهييء المناخ المتاح لإحداث الانفعال ، لأن المتلقي وهو يلج أغوار القصيدة لا يستقبل ظاهرة المعاني المتلبسة بظاهر الألفاظ بقدر ما يتلبس إحساسه بما يسميه الجرجاني في أسرار البلاغة : « بمعنى المعنى ، فهو أن تعقل اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر »(١١) إنها المعاني المركوزة في طبيعة الخطاب الشعري وتجليها للمتلقي حسب ما نرى يتم بواسطة تدرج المحطتين التاليتين :

أ ـ تدرج لا عقلي سهل الاستشراف لأنه يعتمد في أساس بنائه على معان عقلية قد تكون حقيقة وقد تكون مجازية في قالب استعارة أو تشبيه لا يتطلب ضرورة وجوب وجود القرينة بين طرفي جناحية ، أو تمثيلاً أو حتى مجازًا لغويًا .

ب ـ أما التدرج اللاعقلي فهو صعب الإدراك العقلي(١٢) لأنه يعتمد المعاني التخييلية البحتة ذات الضروب المتجانسة والمتباينة في آن واحد ، كما يعتمد تقديم الفهم الذوقي المولد للانفعال المستشعر على الفهم الناتج عن الإدراك الموضوعي للأشياء في نسقها الأدبي ، هذا لأن من خاصيات الخطاب الشعري المعاصر هو كبح مسافة التدبر العقلي في الفعل الشعري والإصرار المتزايد على توفير أجواء الإدراك الحسي وذلك بقصد فسح المجال أمام الجري أو الاستنباط للمطلق داخل تلافيف النفس المعاصرة المعمورة بالأسرار والطقوس . . .

أما في التدرج الثاني من كيفية الاستيعاب لفاعلية الخطاب الشعري من طرف المتلقي فإنه إما أن يكون مدركًا لوجوده بفعل الانفعال نتيجة الأثر الذي يفضيه الخطاب الإبداعي ، أو كما يقول الجرجاني في أسرار البلاغة أن « تجد الشبه المنتزع ههنا إذا رجعت إلى الحقيقة ووضعت الاسم المستعار في موضعه الأصلي لا يلقاك من المستعار نفسه بل ما يضاف إليه »(١٣) . وهى إشكالية لا عقلية المحتوى نظرًا لعدم استكناه مضمونها بالإدراك الموضوعي وتعد هذه الفرضية الأخيرة من الظواهر الخفية لكنها مع ذلك تدرك بتوثب الانفعال لاحتمال وجودها والإقتناع بضرورة تجليها بعد الإلحاح المجهري الذي يعمد إلى

استخدام وسائل النقد الدلالي الدقيق لاستنطاق شعرية الخطاب الإبداعي وهو المقصود من كلام الجرجاني في أسرار البلاغة حين يقول : « واعلم أن هذا الضرب هو المنزل التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ويتسع لها كيف شاء المجال » وغالبًا ما يحصل مثل هذا في البوح حين يحاول السريالي أو الصوفي صوغ كيمياء الشعرية وهتك أسرار المعرفة وتخطي حاجز المظروف اللغوي ، من هذا الاستخراج لابد أن نضع قيد الاختبار ما نقصد به من لا عقلنية الإدراك الانفعالي من التدرج الثاني والثالث الصعب الاحتواء نتيجة تسيب أطراف أسلاكه الموصلة ، ونتيجة تعلقه بشعيرات دقيقة في فضاءات النص الإبداعي ، ولا نعني بهذا طبعًا ما يمكن أن يتوفر فى استنباطه أكثر من مفهوم ، وهو ما يصطلح عليه في النقد الغربي المعاصر بمصطلح «Connotation» أي المحمول على أكثر من معنى كلا «فاللاعقلية المقصودة هنا هي ثمار تلك التفريعات أو التقاذفات المعنوية كما يسميها حازم القرطاجني »(١٤) أو تلك المعاني المركوزة في طبيعة شعرية النص كما يسميها عبدالقاهر الجرجـاني ، أو تلك الحالات المستوحاة في ظلال الألفاظ التي تعمد بها إلى وجه دون وجه من خلال إعادة تركيبها وترتيبها حتى تؤلف ضربًا خاصًا من الإيقاع والعلاقات الجديدة الحميمة والمتنافرة ، أو تشكيل نسق يقوم على التسلم بوجوب علاقات فاعلة تربط بين مكونات العلامات اللغوية وبين إيقاعاتها الصوتية ومفاهيمها الدلالية لتتحول إلى ظاهرة تحاول أن تحتوي الكون ، أو كتلك التي ينعتها رولان بارت « بالمضي إلى ما هو أبعد من هذه النصوص للعثور على الروابط اللاعقلية واللامنطقية التي تصل بينهما وتنطلق في تداعٍ حر وتخلق كلمات ومعاني يطرز بها ما يحلله من هذه النصوص وما يفترضه كامنا وراءها قاصدًا إلى فضح كل الأفكار »(١٥) .

إن مثل هذه الأبعاد التي يزخر بها النص المعاصر تبقى في تسللها اللاعقلي ، أو الذهني الحاد بمثابة الموصل الأمين لتلك الذبذبات الدقيقة التي تؤهل المتلقي الى الولوج الى بوابة الانفراج الذوقي ، وهو الشعور الفاضح للحظة الانفعال بمدى مفعول الخطاب في سامعه أو قارئه . . . ، إنها لحظة الجذب الحسي المستشعر من خلايا رحم الخطاب الشعري المعاصر وهي التي ينعتها الجرجاني باللحظات « التي يجامع شكل منها شكلاً ـ أي المعاني المستوحاة حسيًا ـ وأن يصل الذكر بين متدنيات في ولادة العقول إياها ، ومتجاورات تنزيل الإفهام

لها » . فتروح القصيدة محققة بهذا البعد العميق تجاوز قدرات القارىء لإمعانها فى الإصرار على تغيير العلاقات الوظيفية بين الإدراك والواقع ووظيفة اللغة بشقيها « الوعاء » و « الكشف » محاولة من وراء هذه الإرهاصة المثيرة إعادة التشكيل من جديد لهذه « الأقانيم الثلاثة » حتى يبرز دور اللغة الجديدة الذي يرشح في الخطاب الشعري ، وكذلك المسعى لاقتحام حواجز الواقع بخلق علاقات جديدة من الإدراك للأشياء الثابتة ، لذا يعتبر الكثير مثل هذه اللحظات الشعرية كحالات استفزازية تريد أن تهزأ بالمألوف بإمعانها في ركوب اختيار الغموض وربما خير من اقترب من فك إشكالية هذا اللغز هو الناقد الفخر الرازي في تعرضه لما أسماه بضرورة تلطيف الكلام « لأن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال ، وإن لم تقف على شيء منه أصلاً لم يحصل لها شوق إليه ، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض ، فإن القدر المعلوم يشوقها الى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها ـ بسب علمها بالقدر الذي علمته ـ لذة و ـ بسبب حرمانها من الباقي ـ ألم ، فتحصل هنا لذات وآلام متعاقبة ، واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم . وإذا عرفت هذا فنقول : إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة ، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ، أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكمال ، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية . فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»(١٦) لذا أصر الخطاب الشعري المعاصر على ركوب الغموض ليتحدى المألوف ويجعل رغبة المتلقي منحصرة في رغبة التصدي حتى لا يقع التجاوز ومن هنا تصبح ضرورة وجوب القاريء الممتاز حتمية لا مرد لها وإلا حصل ما نبه عبدالقاهر الجرجاني في أسرار البلاغة على تفاديه حتى « لا يقطع الرحم بينك وبين النص ومنشئه(١٧) » .



الهوامش

١ - سيزا قاسم : السيميوطيقا: حول المفاهيم والأبعاد ... ص ١٩
٢ - شرح الفارابي لكتاب أرسطو في العبارة ... دار الشروق بيروت ص :٢٤
٣ - المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ج١ ص : ١٢
٤ - المرجع والدلالة في الفكر اللساني ج١ ض : ١٦
٥ - مدخل الى السيميوطيقا ج١ ص : ٢٢ ، ٢٣
٦ - المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ج١ ص : ٣٦
٧ - المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ج١ ص : ٣٨
٨ - المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ج١ ص : ٥٥ ، ٥٦
٩ -
Carlos Bousono : Teoria de La Exprésion poética... ed. Gredos, Madrid 1968 Vois 1 pp 46,47
- Carlos Bousono : Irracionalismo varbal en La poésia Contenporanea ed Gredos, Madrid 1980 pp 16,20.
- Carlos Bousono : La Poesia de Vicente Alexendre... ed Gredos Madrid 1974 pp 110,120.

١٠ - ابن أبي الحديد : الفلك الدائر على المثل السائر ص : ٣٠٤ ، ٣٠٥
١١ - عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ج١ ص : ٢٧
١٢ - Daniel Devto : Tetos y Contextos... ed Gredos, Madrid 1974 pp 74,78
١٣ - عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ج١ ص : ٩٦
١٤ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . دار الكتب الشرقية - تونس ١٩٦٦ ص : ١٥ ، ١٩
١٥ - عصر البنيوية ترجمة جابر عصفور ص : ١٧٨
١٦ - مجلة النقد الأدبي فصول المجلد الرابع العدد الرابع ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٤ : ص : ٤٧
١٧ - عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ج١ ص : ٩٦

السيرة الذاتية
في الأدب العربي القديم
نحو تأطير جنس أدبي*

صالح معيض الغامدي

١ - إشكالية التعريف

ليس هناك تعريف واحد متفق عليه لجنس السيرة الذاتية . وعلى الرغم من ذلك ، فيندر أن نجد دراسة واحدة حول هذا الموضوع لا تتطرق - بطريقة أو بأخرى - لمسألة التعريف . لكن الاختلاف بين الباحثين حول ما يميز هذا الجنس الأدبي ، والخلط الذي ينتج عن تعريفاتهم أحيانا ، يجعل المرء في حيرة من أمره حول ماهية هذا الجنس .

ويمكننا أن نعزو صعوبة تحديد ماهية جنس السيرة الذاتية الى سببين رئيسيين : الأول يتعلق بطبيعة هذا الجنس الزئبقية ، والثانى يتعلق بتنوع المقاربات التى طبقها عليه الدارسون والنقاد . فلقد حذر (جورج مش) ، المؤرخ العظيم لفن السيرة الذاتية في العالم ، الباحثين منذ زمن طويل بأن هذا الجنس الأدبي من أكثر الأجناس الأدبية استعصاء على التعريف ، وذلك « لأن حدوده أكثر مرونة وأقل وضوحا فيما يتعلق بالشكل من الأجناس الأدبية المألوفة مثل الشعر الغنائي أو الملحمة أو الدراما . . . » . لذلك نجد أن « مش » يبدو مترددا عندما يأتي الأمر الى وضع تعريف محدد لفن السيرة الذاتية ، إذ يكتفي بقوله « يمكن تعريفها بواسطة تلخيص ما يدل على مصطلح السيرة الذاتية (Autobiograpy) : وصف (Graphia) لحياة شخص (Bios) بواسطة الشخص نفسه (Auto) »[١] .

ومن جهة أخرى نجد أن مصطلح السيرة الذاتية قد استخدم في النقد الأدبي الحديث استخدامات مختلفة ومتناقضة أحيانا . فلقد لاحظت (ميري سو كارلك) التي درست استخدامات هذا المصطلح في كتابات عدد كبير من دارسي هذا الجنس الأدبي ونقاده في الغرب ، مدى الفوضى والاضطراب الذي يكتنف هذا المصطلح . تقول :

« لقد وظف كل دارس هذا المصطلح وفقا لمقاييسه الخاصة أو وفقا للدلالة التي قام بتعيينها هو لهذا المصطلح . . . لذلك يحتوي هذا الكم من الكتابات العلمية على شهادات متناقضة حول ماهية المفهوم الذي يشكل السيرة الذاتية الجيدة »(٢)

وهناك دراسة أخرى مشابهة ـ لكنها أكثر توسعا ـ توصل فيها كاتبها (وليم س . سبنجمان) الى نتيجة مؤداها أنه على الرغم من التنوع الذي تتصف بها أكثر تعريفات السيرة الذاتية ، إلا أنها « شرطية » وأن « التعريف الشرطي في كل حالة ، ما هو ـ أساسا ـ إلا وظيفة لطريقة استخدام العمل الذي يصفه »(٣) .

لكن الأهمية الكبرى لهذه الدراسة تكمن ـ في نظرنا ـ في تأكيدها على طبيعة الثبات أو الجمود التي تتصف بها معظم التعريفات المقترحة لفن السيرة الذاتية . فهذه التعريفات تهمل البعد التاريخي الذي قد يكون مسئولا عن إنتاج سير ذاتية مختلفة في أزمنة متفاوتة . فقد لاحظ الكاتب أنه في كل حالة تُعرف فيها السيرة الذاتية يُفترض عادة أن هذا التعريف صحيح ، وأنه ينطبق على كل الكتابات « السير ذاتية » في كل الأزمنة . لذلك نجده يختتم دراسته هذه بضرورة التأكيد على الأهمية التاريخية في صياغة أي تعريف لهذا الجنس الأدبي حيث يقول : « يجب أن يُعاد تعريف هذا الجنس ككل في كل مرة يقوم شخص بكتابة سيرته الذاتية بطريقة جديدة »(٤)

وعلى الرغم من أن فكرة إعادة التعريف هذا لا تقدم حلا جذريا لمشكلة التعددية في تعريف السيرة الذاتية ، إلا أنها بالطبع ستقلل منها كثيرا . فكل تعريف جديد ومختلف للسيرة الذاتية لابد أن يكون نتيجة لكتابة سيرة ذاتية جديدة وليس نتيجة لتطبيق مقاربة نقدية جديدة . وباختصار ، فإن العمل الأدبي هو الذي يتحكم في التعريف وليس الناقد أو الدارس . وبهذه الطريقة نجد أن كتابة عدد معين من السير الذاتية في فترة تاريخية معينة يمكن أن تندرج تحت تعريف واحد ، وهذا التعريف ربما يكون صالحا لتعريف بعض السير الذاتية التي كتبت في مرحلة تاريخية أخرى وربما لا يكون كذلك ، وفي الحالة الأخيرة يجب إعادة تعريف هذا الجنس الأدبي .

حقا ، إن تاريخ مصطلح « السيرة الذاتية » **Autobiography** نفسه يُعد دليلا قويا لما ذكرناه آنفا ، فقد ابتكر أو صيغ هذا المصطلح الغربي في نهاية القرن

الثامن عشر لوصف كتابة قصة الحياة في تلك الفترة(٥) . أما قبل ذلك فقد استخدمت عدة مصطلحات أخرى لوصف هذا الجنس الأدبي مثل ؛ « مذكرات » Memoirs ، أو « اعترافات » Confessions . . . الخ . وحتى في الوقت الحاضر نجد أن بعض النقاد يشككون في مدى صلاحية مصطلح Autobiography لوصف الطريقة الحديثة لكتابة السيرة الذاتية . يقول أحد هؤلاء النقاد : « ربما كان من الأفضل اعتبار كلمة Autbiography نفسها مصطلحا تاريخيا ينطبق فقط على الفترة الزمنية خلال القرن التاسع عشر » ، مشيرا بذلك الى حاجتنا الى مصطلح آخر ، أو على الأقل الى معنى جديد لمصطلح « السيرة الذاتية » ليصبح كافيا ومناسبا لتعريف كتابة قصة الحياة في العصر الحاضر « التي لم يعد أبطالها أشخاصا persons بل أقنعة personae »(٦) .

وهناك بعض الدارسين القلائل الذين أبدوا وعيا واضحا بأهمية البعد التاريخى لهذا الجنس الأدبي وقاموا بتوظيف هذا الوعي في تعريفاتهم . فقد ميزت الكاتبة (هيدي ستل) في تعريفها لكتابة الحياة في الغرب قبل القرن السابع عشر الميلادي وبعده . فتعريف الأولى عندها : « تسجيل استعادي صادق لعمر (أو على الأقل لعدد معتبر من سنيه) من الخبرات والأفعال والتفاعلات وتأثيراتها الفورية والبعيدة المدى على الشخص »(٧) . أما الناقد الفرنسي (فليب لوجون) ، فقد صاغ تعريفا لفن السيرة الذاتية فيه من المرونة والاتساع ما يجعله قادرا على احتواء أغلب السير الذاتية الغربية قديمها وحديثها . فالسيرة الذاتية عنده هي « قصة استعادية نثرية يروي فيها شخص حقيقي [قصة] وجوده الخاص مركزا حديثه على حياته الفردية وعلى تكوين شخصيته بالخصوص »(٨) .

والآن سنحاول التعرف على كيفية التعامل مع تعريف السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث . فعلى الرغم من أن نقد السيرة الذاتية عندنا مازال في مهده ، إلا أننا نستطيع ـ بشكل عام ـ تبين المواقف الثلاثة التالية : (١) الهروب من قضية التعريف كليا ، (٢) التعامل مع التعريف بطريقة اشتراطية ، (٣) محاولة إيجاد تعريف معين . وخير من يمثل الموقف الأول الدكتور شوقي ضيف . ففي كتابه الترجمة الذاتية لا نجد أي محاولة من الكاتب لتعريف السيرة الذاتية

اللهم إلا ما يمكن أن يوحي به العنوان ، كتابة شخص لسيرته بقلمه . ويمكننا أيضا اعتبار الدكتور إحسان عباس من ممثلي هذا الموقف ، ففي كتابه فن السيرة لا يبدي الكاتب أي اهتمام بقضية التعريف ، فهي كتابة الشخص لقصة حياته ، على الرغم من تركيزه المتكرر على أهمية توفر عنصري « التعري » و « الثورة » في أي سيرة ذاتية(٩) .

ويمثل الموقف الثاني د . يحيى عبدالدائم الذي يبدو أنه قد حاول تعريف السيرة الذاتية من خلال استنتاج الخصائص العامة التي تشترك فيها كل السير الذاتية ، عربيها وغربيها ، قديمها وحديثها . لذا فقد جاءت قائمة هذه الخصائص / الشروط طويلة ومثالية ، أي انها تعكس مفهوم السيرة الذاتية المثالية كما يراها د . عبدالدائم لا كما هي في الواقع . ولذلك كان لابد من أن تصل هذه المحاولة الى النتيجة الحتمية التي يقررها الكاتب نفسه في نهاية هذا المبحث : « ومع ذلك كله ، فإن فئة قليلة من كتاب الترجمة الذاتية ، هم الذين خلفوا أعمالا ، راعوا فيها تلك العناصر الفنية »(١٠) .

أما الموقف الثالث فتمثله د . رشيدة مهران التي تعرّف السيرة الذاتية كما يلي : « أن يكتب إنسان تاريخ حياته مسجلا حوادثها ووقائعها المؤثرة في سير الحياة ، متتابعا تطورها الطبيعي من الطفولة الى الشباب ثم الكهولة »(١١) .

والجدير بالذكر هنا ، أن ما لاحظه كل من (سنجهان) و (كارلك) حول تعريف الدارسين الغربيين للسيرة الذاتية يمكن أن ينطبق ـ الى درجة ما ـ على محاولات النقاد العرب لصياغة تعريف لهذا الجنس الأدبي . وهذا التشابه ـ في اعتقادنا ـ ليس وليد الصدفة ، فكثير من الدارسين العرب قد أبدوا في دراساتهم معرفتهم ـ وفي بعض الأحيان مديونيتهم ـ لنقد السيرة الذاتية الغربي . لذلك فمعظم تعريفات السيرة الذاتية في النقد العربي شرطية ، ووظيفية ، وثابتة . فما قائمة الخصائص التي يسردها عبدالدائم لإدخال عمل ما في إطار تعريفه للسيرة الذاتية إلاّ قائمة من الشروط التي يفرضها على كاتب السيرة الذاتية ، عله يحصل على تعريف عالمي لهذا الجنس الأدبي بغض النظر عن اللغة التي كتبت بها والفترة الزمنية التي كتبت فيها . أما البعد الشرطي في تعريف رشيدة مهران فهو افتراضها أن السيرة الذاتية لابد أن تغطي حياة كاتبها من الطفولة الى الشيخوخة . وبغض النظر عن مثالية هذا التعريف ، فإن واقع كتابة السيرة

الذاتية لا يؤيده في كثير من الأحيان . فنحن نعلم جميعا أن أعظم السير الذاتية العالمية كانت مقصورة على رواية عدد معين من سني كتابها . فلو نظرنا ـ مثلا ـ الى سيرة اوغسطين (الاعترافات) ، سنجد أنها لا تغطي إلا الإحدى والثلاثين سنة الأولى من حياة الكاتب . لذلك فهذا التعريف الذي تقدمه الباحثة يبدو انه ليس مؤسسا على تحقق استقصائي لهذا الجنس الأدبي في الأدب العربي ، بقدر ما هو مؤسس على قراءة سيرة ذاتية واحدة اهتمت بها الباحثة ، هي (الأيام) لطه حسين ، التي تستجيب لهذا التعريف الى حد كبير .

وعلى الرغم من كل أوجه القصور التي قد يجدها الباحث في محاولات تعريف هذا الجنس الأدبي ، فلابد له من استنباط تعريف معين يمكنه من التعامل مع جنس أدبي مراوغ مثل السيرة الذاتية ، لأن الفوائد التي سيحصل عليها من هذا التعريف تفوق ـ في كثير من الأحيان ـ أوجه القصور التي قد تلحق به ، خاصة إذا ما حدد الباحث لقرائه ماذا يعني له مصطلح « السيرة الذاتية » . وليس مهما بعد ذلك أن يتفق معه القاريء أو يختلف .

لذلك فإن إيجاد تعريف للسيرة الذاتية العربية القديمة ، التي كثيرا ما خلط الباحثون بينها وبين بعض الفنون النثرية الأخرى ، يعتبر ضرورة ملحة . وهذا التعريف لابد أن يبرز كل ـ أو أكثر الخصائص الرئيسة التي تشترك فيها نصوص السير الذاتية في أدبنا العربي القديم ، كما لابد له من أن يأخذ بعين الاعتبار المرحلة التاريخية التي كتبت هذه النصوص فيها . ولأننا نرى أن تعريف (ستل) للسيرة الذاتية التي كتبت في الغرب قبل القرن السابع عشر ، والذي اقتبسناه آنفا ، يبدو مناسبا لتمثيل السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم ، فسوف نتبناه هنا ، مضيفين له عنصرا هاما واحدا ، أعني مقصدية الكاتب الصريحة . فلكي يتأهل نص نثري ما لمسمى « سيرة ذاتية » ويشمله تعريفنا هذا ، لابد أن يكون كاتبه قد قصد به أن يكون كذلك ، « وإذا لم يصرح الكاتب بأن نصه سيرة ذاتية ، فينبغي علينا ألا نكون ملكيين أكثر من الملك »[(١٢)] .

ولكن ، كيف يمكن تحديد مقصدية الكاتب هذه ؟ للإجابة على هذا السؤال ، نحن مدينون لمفهوم « عقد السيرة الذاتية » **Le Pacte Autobiographie** الذي صاغه الناقد الفرنسي (لوجون) ، والذي يقضي بأننا

نستطيع أن نحدد مقصدية الكاتب من خلال العثور على أي عبارة أو مقطع في النص يصرح فيه الكاتب لقارئه بأنه يقوم ـ لسبب أو لآخر ـ بكتابة قصة حياته ، وبذلك يتأكد عقد السيرة الذاتية بين الكاتب والقاريء[١٣] .

فتعريفنا المقترح لفن السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم هو :

تسجيل استعادي صادق ومقصود لعمر (أو على الأقل لعدد معتبر من سنيه) من الخبرات ، والأفعال ، والتفاعلات ، وتأثيراتها الفورية والبعيدة المدى على الشخص .

٢ ـ الأعمال المستبعدة

هناك بعض الأعمال النثرية العربية القديمة التي التبس أمرها على بعض الدارسين فوصفوها بأنها سير ذاتية وعاملوها معاملتها ، لا لشيء إلا لأنها تحتوي ـ أو يُعتقد أنها تحتوي ـ على بعض المعلومات السيرذاتية (الشخصية) عن كتابها . ولكن احتواء هذه الأعمال على هذه المعلومات السيرذاتية المتناثرة والاعتباطية لا يجعل منها ـ في حد ذاته ـ سيراً ذاتية ، وإلا فإن نصف ـ إن لم يكن أكثر ـ الأعمال النثرية في الأدب العربي القديم سوف تصبح سيرا ذاتية ، وهذا ما لا يقبله العقل[١٤] . لذلك ، وعلى ضوء تعريفنا السابق للسيرة الذاتية ، سنقوم في دراستنا هذه باستبعاد الأعمال النثرية التالية :

أ ـ كتب الرحلات :

فهذه الكتب تشكل جنسا أدبيا مستقلا في أدبنا العربي القديم[١٥] ، ولا ينبغي الخلط بين نصوصها ونصوص السيرة الذاتية لسبب بسيط ، وهو أن هذه الكتب تركز بالدرجة الأولى على وصف العالم الخارجي وليس على سرد قصة حياة الكاتب . فعلى الرغم من أن كتب الرحلات تحوي عادة بعض المعلومات الشخصية عن كتابها ، إلا أن المعلومات الموضوعية ، أي وصف الناس والأشياء التي يلاحظها الكاتب أو يقابلها ، تطغى عليها بصورة كبيرة الى درجة أنها في كثير من الأحيان تحجبها عن الظهور تماما . وعموما ، فإن المعلومات التي يذكرها الرحالة عن أنفسهم وعن تجاربهم في هذه الرحلات محدودة جدا ، لأنها مقصورة على الفترة الزمنية الحقيقية التي استغرقتها الرحلة

(عادة ما تكون سنوات قليلة) لذلك تبدو ضعيفة الأثر نسبيا على شخصية الكاتب العامة .

ب ـ الرسائل الاخوانية :

الرسائل الإخوانية هي أحد أهم الفنون النثرية عامة والشخصية منها خاصة التي كتبت في الأدب العربي القديم . فقد اكتمل هذا الفن الأدبي وبلغ أوجه في القرن الرابع الهجري[١٦] . وقد اتخذه الكتاب منبرا للتعبير عن مشاعرهم الشخصية تجاه بعض الناس والأحداث والموضوعات . والرسائل الإخوانية عادة ما تكتب في موضوعات مثل الصداقة والعتاب والاستمناح والتسلية والاستعطاف والاعتذار والشكوى وغيرها من الموضوعات الأخرى التي كانت موضوعات للشعر خلال العصر الأموي[١٧] . وعلى الرغم من هذا الطابع الشخصي لبعض هذه الرسائل فإنه لا يمكن اعتبارها سيرا ذاتية حقيقية لأنها محدودة مساحة وزمنا ، فالرسالة تكتب عادة حول حادثة معينة من أحداث حياة الكاتب ، وتغطي ـ غالبا ـ فترة زمنية قصيرة . ويمكن أن نمثل لهذا النوع من الرسائل الإخوانية التي قد تقحم في جنس السيرة الذاتية برسالة أبي حيان التوحيدي التي كتبها الى أبي سهل علي بن محمد يعتذر له فيها عن قيامه بإحراق كتبه[١٨] وبرسالة ياقوت الحموي التي أرسلها الى أبي الحسن علي بن يوسف القفطي « يذكر فيها حاله ، ويصف فيها اختلاله » بعد عودته من رحلته التي قام بها الى خوارزم إبان اجتياح المغول لها[١٩] .

جـ ـ الرسائل الأدبية :

يعد هذا النوع من الرسائل تطورا طبيعيا لفن الرسائل الإخوانية[٢٠] ، فكثير من موضوعاتها شبيه بموضوعات الرسائل الإخوانية ، إلا أنها تكون عادة أطول وأكثر تفصيلا للموضوع ، وذات طبيعة تأليفية . فعلى الرغم من أن الرسالة الأدبية قد تحتوي على بعض المعلومات الشخصية عن كاتبها ، إلا أن هذه المعلومات الشخصية غالبا ما تتلاشى وتغيب إزاء الكم الهائل من النقولات والاقتباسات الشعرية والنثرية والقصصية التي يحشو بها الكاتب رسالته . وسنشير هنا الى رسالتين من هذه الرسائل الأدبية كثيرا ما تعاملان على أنهما

سيرتتان ذاتيتان ، أعني « رسالة الصداقة والصديق » لأبي حيان التوحيدي ، ورسالة « طوق الحمامة » لابن حزم . فعلى الرغم من أن رسالة التوحيدي طويلة نسبيا وتغطي عددا معتبرا من السنين (بدأ في كتابتها سنة ٣٧١هـ ، ثم توقف عن الكتابة ولم يكملها إلا سنة ٤٠٠هـ) ، فإن موضوعها الرئيسي ليس الكاتب نفسه ، بل الروايات والأشعار والأخبار التي تتحدث عن موضوع الرسالة ؛ الصداقة والصديق . أما طبيعة المعلومات أو التأملات الشخصية التي يوردها التوحيدي في ثنايا هذه الرسالة ، فإنها لا تختلف كثيرا عن تلك المعلومات المتناثرة التي يوردها عن نفسه في كتبه الأخرى « كالإمتاع والمؤانسة » و « أخلاق الوزيرين » مثلا . هذا بالإضافة الى أن هدفه من كتابة هذه الرسالة لم يكن الكتابة عن حياته ، بل الكتابة ـ بناء على طلب الوزير البويهي ابن سعدان ـ عن موضوع الصداقة والصفات المتعلقة بها والتي يرى أنها قد اختفت من الناس ، فلم « يعد هناك صديق ولا شبه صديق »(٢١) .

كذلك لا يمكن ـ في تقديرنا ـ اعتبار رسالة ابن حزم في الحب سيرة ذاتية حقيقية ، على الرغم من احتوائها على بعض الاعترافات التي يوردها الكاتب حول بعض تجاربه الذاتية في الحب . فالكاتب لم يقصد من وراء ذكر هذه التجارب والملاحظات الذاتية أن يزود القاريء بصورة سير ذاتية عن الجانب العاطفي في حياته ، كما يعتقد بعض الدارسين . فالرسالة هي ـ حقيقة ـ دفاع عن آرائه في « صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه ، وما يقع فيه وله » ، وهذه هي الموضوعات التي طلب منه أن يكتب حولها(٢٢) . ونعتقد ان السبب الرئيسي الذي جعل بعض الدراسين يصفون هذا العمل بأنه سيرة ذاتية هو افتراضهم بأن الآراء والتجارب والأوصاف التي أوردها ابن حزم عن الحب في رسالته لابد أنه استقاها من تجاربه الشخصية(٢٣) . لكننا نعلم أن كثيرا من الآراء التي يطرحها ابن حزم في رسالته حول الحب إنما هي آراء لكتاب سبقوه . فابن حزم مَدين في كثير من آرائه لرسالة العشق والنساء للجاحظ ، ورسائل إخوان الصفا ، والأهم من ذلك لكتاب الزهرة لمحمد بن سليمان الأصبهاني(٢٤) . وفي الحقيقة ان المواضع التي يتحدث فيها ابن حزم عن تجاربه الشخصية في هذه الرسالة قليلة جدا ، إذا ما قورنت بالمواضع التي يسرد فيها مسموعاته ومشاهداته العديدة لأخبار المحبين وقصصهم وخاصة المعاصرين

له ، ونقولاته للأشعار والأحاديث النبوية وغير ذلك . وأخيرا فلابد من الإشارة الى أنه ليس كل الدارسين الذين تعرضوا لرسالة « طوق الحمامة » قرأوها قراءة سير ذاتية ، فإبراهيم هلال ـ على سبيل المثال ـ لا يعد هذا العمل أكثر من رسالة وعظية تعليمية كتبها ابن حزم الفقيه ليحذر المسلمين من بعض مخاطر الحب التي لا تتفق مع الشريعة الإسلامية . ويؤكد هلال وجهة نظره هذه بإحالتنا الى قراءة البابين الأخيرين من هذه الرسالة ؛ أعني باب « الكلام في قبح المعصية » وباب « فضل التعفف »[٢٥]

د ـ السيرة الذاتية المزيفة :

نعني بالسيرة الذاتية المزيفة تلك النصوص الخبرية (نسبة الى خبر) المروية بضمير المتكلم « الأنا » التي ترد مبعثرة ومتفرقة في كتب الأدب والتراجم ، والتي كثيرا ما يقوم بعض الدارسين المحدثين بجمعها وإعادة ترتيبها وقراءتها على أنها سير ذاتية لأصحابها . وسنتحدث هنا عن نوعين منها فقط . هذان النوعان هما :

١ ـ السيرة الذاتية المجمّعة (Additive Autography) :

يطلق هذا المصطلح على المعلومات والأخبار الشخصية التي ينثرها الكاتب في أعماله عن نفسه ، كما هو الحال في كتب أبي حيان التوحيدي مثلا . فالقاريء يجد في هذه الكتب وأمثالها روايات وأخبارا ومعلومات كثيرة حول جوانب متعددة من حياة مؤلفيها . لكن ذلك كله لا يؤهل هذه الكتب لأن تصبح سيرا ذاتية ، بغض النظر عن القيمة التاريخية أو الأدبية التي قد تحملها هذه المعلومات والأخبار . وينبغي علينا هنا أن نفرق بين ما هو «سيرة ذاتية» وبين ما هو « سيرذاتي » عندما نتحدث عن هذه الكتب . فهذه الكتب ليست « سيراً ذاتية » ، وإنما هي أعمال أدبية ذات بعد « سير ذاتي » يتجلى في هذه المعلومات والأخبار التي يوردها كُتابها عن أنفسهم . وينبغي أن ندرك أن هذا البعد السيرذاتي حاضر في أغلب ـ إن لم يكن في كل ـ النصوص الأدبية العربية القديمة ، الشعرية منها والنثرية على حد سواء ، فهل نسمي هذه النصوص كلها سيرا ذاتية ؟

وفي هذا السياق ينبغي أن نشير الى ظاهرة حديثة يمارسها بعض الدارسين المحدثين (أغلبهم من المستعربين) ، وهي استخراج سيرة ذاتية للكاتب العربي من خلال أعماله . فـ (اندريه ميكيل) ـ على سبيل المثال ـ يكتب كتابا عن أسامة بن منقذ بعنوان « أسامة : أمير سوري قابل الصليبيين » على شكل سيرة ذاتية تروى على لسان أسامة بضمير المتكلم . وعلى الرغم من أن (ميكيل) لم يعتمد في كتابة كتابه هذا على سيرة أسامة الذاتية « الاعتبار » فقط ، بل استعان كثيرا ـ باعترافه ـ بدراسات عديدة كتبت حول أسامة ، فإنه يصر على أن الذي يتحدث في هذا الكتاب ليس هو ، بل أسامة[٢٦] . كذلك نجد أن (ب . م . هولت) قد جمع بعض النصوص التي يتحدث فيها أبو الفداء عن نفسه في كتابه مختصر أخبار البشر ، ثم رتبها وترجمها إلى الإنجليزية وأخرجها في كتاب على أنها سيرة ذاتية أو مذكرات[٧] .

وبطبيعة الحال هذه الأعمال وأمثالها لا يمكن عدها سيرا ذاتية أصيلة وشرعية مهما كانت موضوعية في تصوير حياة شخصياتها ، لأن جمع هذه الأخبار وإعادة ترتيبها تصرف غير مبرر من وجهة نظرنا ، لأنه يُحمّل هذه الأخبار أبعاداً أجناسية لم يقصدها أصحابها . لذلك ينبغي أن ينظر إليها إما على أنها روايات تاريخية كما هو الحال في كتاب (ميكيل) أو على أنها سير غيرية كما هو الحال في كتاب (هولت) ، أو على أنها تنتمي الى جنس أدبي آخر غير السيرة الذاتية .

٢ ـ السيرة الذاتية المتشظية (Fragmentary Autobiography) :

يلحظ القاريء لكتب السير والتراجم العامة التي يحفل بها أدبنا العربي القديم ظاهرة لافتة للانتباه ، وهي أن كثيرا من المعلومات التي يوردها مؤلفو هذه الكتب في تراجمهم مستمدة أصلا من ـ أو مسندة في النهاية الى ـ الأعلام التي يترجمونها ، لذلك فهي تروى بضمير المتكلم . فنظرة سريعة الى كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني ـ مثلا ـ ترينا بوضوح مدى اعتماد مؤلفه في كثير من تراجمه على ما يرويه أصحاب هذه التراجم من أخبار حول جوانب متعددة من حياتهم . وقد أغرت هذه الظاهرة بعض الدارسين من أمثال (هلاري كلباترك) إلى قراءة هذه الأخبار على أنها سيرة ذاتية ، تقترب مما يتوقعه القاريء الحديث من السيرة الذاتية أكثر من السير الذاتية العربية الصريحة[٢٨] كسيرة

أسامة بن منقذ ، والغزالي ، وعبدالله بن بلقين والسيوطي وغيرها من السير ؛ هذا على الرغم من الإشكاليات العديدة التي تواجهها مثل هذه القراءة . فطبيعة هذه الأخبار هي ـ باعتراف الباحثة ـ طبيعة متشظية لا رابط بينها ، الأمر الذي يجعل إمكانية جمع هذه الأخبار وترتيبها بطريقة سردية مطولة أمرا مستحيلا[٢٩] . لذلك نحن لا نتفق معها فيما قامت به من إعادة لترتيب بعض الأخبار التي وردت في كتاب (الأغاني) على لسان بعض من ترجم لهم[٣٠] ، للأسباب التي ذكرناها آنفا عند حديثنا عن السيرة الذاتية المجمعة . كما أن صعوبة ـ بل استحالة ـ التأكد من صحة نسبة هذه الأخبار في كثير من الأحيان الى أصحابها ، وصعوبة التأكد من أن المترجم لم يتصرف فيها (لو لم يختلقها من الأساس)[٣١] ، تقلل من الأهمية السيرذاتية التي تعلقها الدراسة بهذه الأخبار . على أنه ينبغي علينا أن ندرك جيدا أن كثيرا من الأخبار التي ترد في كتب التراجم والأدب مروية بضمير المتكلم ، ليست حقيقية ، وإنما هي متخيلة من قبل المترجم أو المؤلف ، شأنه في ذلك شأن كاتب الرواية الحديث الذي يسرد روايته باستخدام ضمير المتكلم لإحداث تأثير معين في قارئه . وهذا أسلوب يوظف كثيرا في كتب الأدب والتراجم (نستثني هنا الكتب المخصصة لتراجم رجال الحديث النبوي) العربية القديمة يدركه من لديه أدنى اتصال بها . فعندما يفتتح أبو الفرج الأصفهاني خبرا حول بداية نصيب في نظم الشعر ، بقوله :

« قال حماد وأخبرني أبي عن أيوب بن عباية ، وأخبرنا الحرمي عن
الزبير عن عمه وعن إسحاق بن إبراهيم جميعا عن أيوب بن
عباية قال حدثني رجل من خزاعة من أهل كلية ـ وهي قرية كان فيها النصيب وكثير ـ قال :
بلغني أن النصيب قال : قلت الشعر وأنا شاب . . . .[٣٢] .

فإننا لا نستطيع ـ والإسناد هكذا ـ أن نجزم بصحة نسبة هذا الخبر الى نصيب . ولنفترض جدلا أننا قبلنا بصحته ، فهل في مقدورنا تجاهل الدور الذي قام به الرواة أولا ، والدور الذي قام به أبو الفرج الأصفهاني ثانيا ، في وضع الصياغة النهائية لهذا الخبر ؟ نعتقد أن هذه الإشكاليات التي تكتنف مثل هذه الأخبار المروية بضمير المتكلم في كتب الأدب والتراجم العربية تضعف ـ وفي أحيان كثيرة تلغي ـ أي قيمة سير ذاتية نحاول أن نعلقها عليها ، دع عنك النظر إليها على أنها سير ذاتية .

ونقول - مرة أخرى - إننا إذ سمحنا لأنفسنا بإدخال هذه النصوص في نطاق السيرة الذاتية ، فلا مفر أمامنا من إدخال معظم النصوص النثرية التي كتبت في أدبنا العربي القديم في نطاق السيرة الذاتية ، لأنها قل أن تخلو من مثل هذا البعد السيرذاتي ، وهذا - بالطبع - أمر غير معقول البتة .

هـ. كتب النصائح والوصايا :

يحتوي الأدب العربي القديم على بعض الأعمال النثرية الوعظية التي كتبها بعض الكتاب العرب والمسلمين بهدف إرشاد النشء المسلم (وخاصة الأبناء والتلاميذ) الى التحلي ببعض الأخلاق الفاضلة والسلوكيات السوية والعادات الحسنة والابتعاد عما سواها . وفي ثنايا هذه الأعمال نجد أن الكاتب قد يذكر بعض المعلومات التاريخية المتعلقة بشخصه ويشير الى بعض تجاربه (الإيجابية دائما) في الحياة ، وقد يشير أيضا الى بعض انجازاته العلمية والدينية ، هادفا من كل هذا ضرب المثل الجيد الذي يغري القاريء باتباعه أو محاكاته . وسنكتفي هنا بالإشارة إلى عملين من هذه الأعمال التي وصفت من قبل بعض الدارسين على انهما سيرتان ذاتيتان[٣٣] . العمل الأول هو كتاب النصائح الدينية والنفحات القدسية لنفع البرية ، أو ببساطة كتاب الوصايا (وهو العنوان الجديد الذي وضعه محقق الكتاب) للحارث بن أسد المحاسبي . أما العمل الثاني فهو كتاب لفتة الكبد الى نصيحة الولد لعبدالرحمن بن الجوزي . فعلى الرغم من الأهمية التاريخية لكتاب الوصايا في إشاعة الدافع السيرذاتي بين المتصوفة ، فإنه لا يمكن عدِّة سيرة ذاتية . حقا ، هذا الكتاب يتضمن (خاصة في الصفحات الأولى منه) بعض المعلومات السيرذاتية حول حياة كاتبه الروحية ، لكن المحاسبي خصص معظم هذا الكتاب لدراسة النفس الإنسانية في عصره ، معتمدا في ذلك على معاملاته مع (وملاحظاته لـ) فئات متعددة سن فئات المجتمع الإسلامي بوجه عام والصوفي منه بوجه خاص . ولقد كان عبدالقادر عطا محقا عندما وصف هذا الكتاب بأنه واحد من أقدم - إن لم يكن أقدم - الكتب التي أُلفت في علم النفس الإسلامي[٣٤] .

كذلك لا يمكننا عَدّ كتاب لفتة الكبد لابن الجوزي سيرة ذاتية لمجرد احتوائه على معلومات سيرذاتية قليلة وموجزة جدا ترد متناثرة فيه . فابن الجوزي لم يكن

يهدف من تأليفه هذا الكتاب كتابة سيرته الذاتية ، بقدر ما كان يهدف الى إعداد ابنه الوحيد ليكون عالما واعظا ورعاً تقيا مقتديا بسير السلف الصالح من أمثال سعيد بن المسيب والحسن البصري وسفيان الثوري وأحمد بن حنبل وغيرهم . ثم لا يجد ابن الجوزي حرجا في أن ينظم نفسه في سلك هذه النماذج التي يوصي ابنه بالاقتداء بها . لذلك نجد أن المعلومات السيرذاتية التي يوردها ابن الجوزي عن نفسه لا تختلف ـ حقيقة ـ عن تلك المعلومات السيرية (أو السيرذاتية ، لأنه أحيانا يورد هذه المعلومات مروية عن أصحابها مباشرة) التي يوردها عن هؤلاء الأعلام . بل إن ابن الجوزي يذكر لابنه صراحة أن هدفه من اطلاعه على بعض جوانب حياته ليس رغبة منه في كتابة سيرته الذاتية ، لأن عملا مثل هذا يتطلب منه وقتا طويلا ، وربما أشياء أخرى لم يفصح عنها الكاتب ؛ يقول : « ولو شرحت أحوالي لطال الشرح ، وها أنا قد ترى ما آلت حالي إليه ، وأنا أجمعه لك في كلمة واحدة وهي قوله تعالى « واتقوا الله ، ويعلمكم الله »[٣٥] .

و ـ الأعمال القصصية الرمزية :

ومما نخرجه من نطاق السيرة الذاتية بعض الأعمال القصصية الرمزية التي كتبها بعض الفلاسفة والمتصوفة المسلمين ، مثل : حي بن يقظان لابن سيناء ، وحي بن يقظان لابن طفيل ، والغربة الغربية للسهروردي . فنظرا للطبيعة الرمزية لهذه الأعمال النثرية ، قام بعض الدارسين بقراءتها قراءة سيرذاتية . فعلى الرغم من أن « حي بن يقظان » ، الشخصية الرئيسة في كل هذه الأعمال ، يوظف من قبل كتاب هذه الأعمال الثلاثة على أنه رمز للنفس البشرية عامة ، إلا أن هؤلاء الدارسين يعتقدون أنه يمثل (أو هو) المؤلف نفسه[٣٦] . وبغض النظر عن القيمة الفلسفية والصوفية لهذه الأعمال في تراثنا العربي ، نعتقد أن وصفها بالسير الذاتية ، أو إدراجها ضمن مجال السيرة الذاتية عمل اعتباطي لا مبرر له ، لأن هذه الأعمال هي ـ كما سبقت الإشارة ـ أعمال قصصية (متخيلة) ، لا تحمل أي دليل يشير الى أن كتابها كانوا يقصدون كتابة سيرهم الذاتية . بالطبع ، هذه الأعمال قد تعكس مواقف كتابها تجاه الطريق الذي ينبغي على الإنسان أن يسلكه لكي يحصل على المعرفة : فحي بن يقظان في قصة ابن سيناء يحصل عليها عن طريق الفلسفة العقلية ، وفي قصة ابن طفيل عن

طريق العقل والذوق الصوفي ، أما في قصة السهروردي فعن طريق التصوف فقط(٣٧) ، لكنها لا تروي قصة حياة كتابها ، ولا حتى الجانب الروحي منها .

٣ - إشكالية المصطلح :

لا يوجد في النقد العربي الحديث مصطلح واحد متفق عليه لتعيين جنس السيرة الذاتية . فالنقاد والدارسون العرب كثيرا ما يستخدمون مصطلحي « السيرة » و « الترجمة » (وهما مصطلحان قديمان في العربية استخدما غالبا لتعيين السيرة الغيرية) ، موصوفين إما بكلمة « شخصية » أو بكلمة « ذاتية » للإشارة الى هذا الجنس الأدبي . ونتيجة لذلك ، فلدينا المصطلحات التالية : « سيرة ذاتية » ، و « ترجمة ذاتية » ، و « سيرة شخصية » ، و « ترجمة شخصية » .

ولفظة « سيرة » تعني لغة « السنة » أو « الطريقة » أو « الهيئة »(٣٨) ، ولم تأخذ معناها الاصطلاحي « سيرة حياة » **Biography** إلا عندما استخدمت لتعيين سيرة رسول الله ﷺ « السيرة النبوية » . ويبدو أن هذا المصطلح قد ظل خاصا بسيرة الرسول ﷺ ، ولم يكن يدل على غيرها حتى نهاية القرن الثالث الهجري وبداية الرابع ، وهي الفترة التي شهدت انتقال لفظة « سيرة » من تعيين سيرة رسول الله الى تعيين سير غيره من الرجال ، إذ ظهر كتاب « سيرة أحمد بن طولون » لأحمد بن يوسف المعروف بابن الداية(٣٩) ، الذي اعتمد عليه أبو محمد بن عبدالله البلوي في كتابة سيرة أخرى لابن طولون بنفس العنوان ، ثم تتابع التأليف في هذا النوع من السيرة الغيرية . وأصبح التفريق بين سيرة رسول الله ﷺ وبين غيرها من السير الغيرية مقتصرا على أداة التعريف « ال » ، أو الإضافة . فإذا ما ورد هذا المصطلح معرفا بأل « السيرة » انصرف الذهن الى سيرة رسول الله ، أما في الحالات الأخرى فلابد من إضافة مصطلح السيرة الى صاحبها ، فيقال : سيرة الرسول ، أو سيرة عمر بن عبدالعزيز ، أو سيرة صلاح الدين . . . الخ . أما لفظة « ترجمة » فهي على ما يبدو لفظة معربة عن الأرامية(٤٠) ، كانت تعني أولا « الترجمة » أو النقل أو الشرح ، ثم استخدمت مصطلحا للدلالة على سيرة الحياة المكتوبة في فترة متأخرة ، ربما خلال القرن السابع الهجري . ويبدو أن ياقوتا الحموي كان من أوائل كتاب

التراجم الذين استخدموا لفظة « ترجمة » استخداما اصطلاحيا لتعيين سيرة الحياة . أما قبل هذا التاريخ ، فنجد ان كتاب التراجم قد كانوا يستخدمون مصطلح « أخبار » للإشارة الى تسجيل سير الأدباء ، كما هو واضح ـ على سبيل المثال ـ في كتاب الأغاني للأصفهاني ، وكتاب يتيمة الدهر للثعالبي وغيرهما[٤١] .

ومن خلال استعراضنا للطريقة الاصطلاحية التي استخدمت بها لفظتا « السيرة » و « الترجمة » في التراث العربي الإسلامي ، بدا لنا أن ليس ثمة أي فرق واضح بينهما ، فقد كانتا تستخدمان للدلالة على « سيرة الحياة » Biographyاستخداما تبادليا ، أي أن إحداهما كثيرا ما تحل محل الأخرى دون وجود أي فرق في الدلالة . أما الفرق الذي يذكره بعض الدارسين من أن مصطلح « السيرة » يطلق على سيرة الحياة الطويلة ، ومصطلح « الترجمة » يطلق على سيرة الحياة القصيرة[٤٢] ، فهو تفريق سطحي لا يلبث أن يتبدد أمام أدنى تمحيص . فالمؤرخون والمترجمون من أمثال الذهبي والسخاوي يستخدمون هذين المصطلحين استخداما تبادليا لتعيين السيرة بغض النظر عن طولها ، وحتى سيرة الرسول ﷺ ـ وهي طويلة كما نعلم ـ فقد عرفت بـ « الترجمة النبوية »[٤٣] .

كان هذا هو الحال بالنسبة للمصطلحات التي استخدمت لتعيين السيرة الغيرية في التراث العربي . فماذا عن السيرة الذاتية ؟ كيف نظر إليها الأدباء والعلماء العرب والمسلمون ؟ وما هي المصطلحات التي استخدموها لتعيينها ؟ وهل نظروا إليها على أنها لا تختلف عن السيرة الغيرية ، كما زعم بعض الدارسين ؟ لكي نجيب عن هذا الأسئلة وأمثالها ، لابد أن نحاول البحث عن وجهة نظر بعض كتاب السيرة الذاتية في أدبنا العربي القديم حول سيرهم الذاتية التي كتبوها ، وعن وجهة نظر بعض المؤرخين وكتاب التراجم حولها .

والملاحظة الأولى التي نخرج بها من هذا البحث هي أن مصطلحي « السيرة » و « الترجمة » قد استخدمتا (إلى جانب بعض الألفاظ الأخرى) لتعيين كثير من نصوص السيرة الذاتية ، لكنهما استخدما أيضا لتعيين النصوص النثرية التي تدور حول التاريخ الشخصي للفرد بشكل عام ، بغض النظر عما إذا كانت هذه النصوص سيرا غيرية أو سيرا ذاتية . فأحمد بن طولون ـ على سبيل

المثال - يشير في مقدمة سيرته الذاتية (الفلك المشحون) الى ثلاثة أنواع من النصوص النثرية التي تؤرخ للفرد ، تُعيّن كلها بمصطلح « ترجمة » ؛ يقول :

« ثم إن الترجمة تارة يفردها صاحبها بمؤلف كما فعل شيخنا أبو الفتح المزي وتبعته هنا ، وتارة يفردها غيره له وهو أحسن كما فعل الحافظ شمس الدين السخاوي في مؤلفه (الجواهر والدرر في ترجمة شيخه شيخ مشايخ الإسلام ابن حجر) وتبعه شيخنا المؤرخ محيي الدين النعيمي في إفراده لترجمة شيخه وشيخنا المحدث برهان الدين الناجي ، وتارة لا تفرد بل تكون ضمن مؤلف لصاحبها كما فعل شيخنا العلامة جلال الدين السيوطي في ذكره لنفسه في طبقات النحاة الوسطى له . . . »[٤٤] .

ففي هذا النص نجد أن مصطلح « الترجمة » قد ورد ثلاث مرات بثلاث دلالات مختلفة نتبينها من خلال السياق . ففي المرة الأولى نجد أنه يعني « ترجمة ذاتية مفردة » وفي المرة الثانية يعني « ترجمة غيرية » ، أما في المرة الثالثة فيعني « ترجمة ذاتية مضمنة » .

أما فيما يتعلق باستخدام مصطلح « السيرة » في التراث العربي الإسلامي للدلالة على « السيرة الذاتية » وعلى « السيرة الموضوعية » معا ، فسنكتفي هنا بإيراد مثالين فقط لتوضيح هذا الاستخدام ، أحدهما من كتاب (طبقات الأطباء) لابن أبي أصيبعة ، والثاني من كتاب (تذكرة الحفاظ) للذهبي . فابن أبي أصيبعة يقول مشيرا الى سيرة عبداللطيف البغدادي الذاتية ما يلي « ونقلت من خطه في سيرته التي ألفها. . . »[٤٥] ، أما الذهبي فيقول مشيرا الى سيرته الغيرية التي كتبها عن الخليفة عثمان بن عفان ، رضي الله عنه ، ما يلي : « وقد أفردت سيرته في مصنف »[٤٦] . ومع ذلك ، فالمؤرخون وكتاب السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم لم يلتزموا دائما باستخدام مصطلحي « السيرة » و « الترجمة » لوصف السيرة الذاتية أو تعيينها . فالباحث يجد أن هناك عدة كلمات قد استخدمت أيضا للإشارة الى بعض هذه السير الذاتية من مثل : « مجموع » و « كتاب » و « فهرست » و « تاريخ » و « تعليق و « تأليف » و « كراسة » . . . الخ . وهذه الكلمات ومثيلاتها ليس لها أي قيمة

اصطلاحية ، باستثناء ربما كلمتي « فهرست » و « تاريخ » . ولكن ، هل يدل غياب أي مصطلح خاص أو مفرد للسيرة الذاتية في الأدب العربي القديم على غياب هذا جنس السيرة الذاتية ؟ بالطبع لا . فغياب مصطلح مفرد لمفهوم أدبي أو لظاهرة أدبية لا يعني بالضرورة غياب هذا المفهوم أو هذه الظاهرة . فالنقاد الغربيون ـ مثلا ـ لا ينفون وجود جنس السير الذاتية في آدابهم قبل القرن التاسع عشر لمجرد أن مصطلح السيرة الذاتية عندهم Autobiography لم يخترع بعد .

أما فيما يتعلق بزعم (شويسكي) من أن كتاب السيرة الذاتية العرب والمسلمين لم يفرقوا بين سيرتهم الذاتية وبين السير الغيرية العادية[٤٧] ، فنحن لسنا متأكدين من مقصده هنا . فإن كان يقصد أنهم نظروا إلى السيرة الذاتية والسيرة الموضوعية على أنهما كتابة نثرية لحياة فرد ما ، فزعمه هذا ربما كان مبررا . إما إذا كان مقصده أنهم لم يعرفوا الفرق بين الشكلين ، فسيجد مشقة كبيرة في تبرير هذا الزعم . فالعرب والمسلمون عرفوا جيدا الفرق بين كتابة السيرة الذاتية والسيرة الغيرية ، ولو أنهم اختلفوا حول أفضلية كل منهما ؛ هل يكتب الكاتب سيرته بنفسه ، أم يتركها لشخص آخر يكتبها عنه ؟ فعلى سبيل المثال ، نجد أن ابن طولون في النص المقتبس آنفا ينص بوضوح على انه يفضل ألا يكتب الإنسان سيرته بنفسه بل يتركه لغيره ليكتبها عنه ، هذا على الرغم من أن ابن طولون كتب سيرته بنفسه . وربما كان موقف ابن طولون هذا مفهوما بالنسبة لنا ، لكون الكاتب يخشى من المخاطر التي قد يقع فيها من يكتب سيرته الذاتية نتيجة انهماكه واستغراقه في ذاتيته . ولعل من أهم هذه المخاطر التي قد تصاحب كتابة السيرة الذاتية ـ كما يرى (باسكال) ـ « الغرور ، والخيلاء ، والانغماس الذاتي »[٤٨] . أما عبدالوهاب الشعراني فيتبنى موقفا مخالفا لموقف ابن طولون في كتابة السيرة الذاتية ، فهو يفضل كتابة الشخص لقصة حياته على تلك التي يكتبها غيره عنه . . وحجته في ذلك أن من يكتب سيرة غيره « لا يبلغ إلى مرتبة ما يذكره الإنسان عن نفسه » ، لأن « غاية ما يحكيه الإنسان عن غيره بواسطة إنما هو الظن لا اليقين ، وفي الحديث : فليقل أحسبه كذا أو أظنه كذا ولا يزكي على الله أحد »[٤٩] .

ومن الإشكاليات الاصطلاحية التي يجب أن تذكر هنا إشكالية المصطلحات المتعددة التي استخدمها الدارسون المحدثون ـ عربا وغربيين ـ لتعيين أو

لوصف بعض السير الذاتية في الأدب العربي القديم . فعلى سبيل المثال ، نجد أن الدارسين الغربيين قد وصفوا سيرة أسامة بن منقذ الذاتية (كتاب الاعتبار » بأنها « مذكرات » Memoir و « يوميات » Diary ، أما الدارسون العرب فقد وصفوها بأنها « سيرة / ترجمة ذاتية » و « مذكرات » و « يوميات » . وبالطبع هذا العمل لا يمكن أن ينتمي الى هذه الأجناس الأدبية الثلاثة في وقت واحد ، فهو إما سيرة ذاتية ، أو مذكرات ، أو يوميات . وبالنظر الى التعريف المتفق عليه عموما لليوميات : « تاريخ يومي أو أسبوعي للأحداث »[٥٠] ، وبهدي من النماذج القليلة لهذا الجنس الأدبي في أدبنا العربي القديم[٥١] ، نرى أن وصف كتاب (الاعتبار) بأنه يوميات وصف خاطيء ، بقي علينا ـ إذن ـ أن نحدد فيما إذا كان هذا العمل سيرة ذاتية أم مذكرات .

ولكن قبل أن نحدد موقفنا من هذه القضية ، ينبغي أن نشير الى أن مسألة التفريق بين هذه الأجناس الشخصية الثلاثة قد نوقشت كثيرا من قبل الدارسين والنقاد الغربيين . ففي الوقت الذي يبدو فيه أن ثمة بعض الفروق العامة بين « السيرة الذاتية » و « المذكرات » ، فإن تحديد الفروق بين السيرة الذاتية والمذكرات يبدو أمرا ليس سهلا . فعلى الرغم من أن (باسكال) يحاول التفريق بين السيرة الذاتية والمذكرات عن طريق استدعاء اهتمام المؤلف : « في السيرة الذاتية الحقيقية يتركز الاهتمام على الذات ، وفي المذكرات أو الذكريات على الآخرين » ، فإنه يعترف بصعوبة وضع حد فاصل بينهما[٥٢] . ومع ذلك ، فإذا قبلنا هذا التفريق العام الذي يضعه (باسكال) ، فإن (كتاب الاعتبار) لأسامة بن منقذ ينتمي ـ حقيقة ـ الى السيرة الذاتية أكثر من انتمائه الى المذكرات . وما استشهدنا بكتاب الاعتبار هنا إلا لنؤكد أمرين هامين : أحدهما ، أنه يوضح لنا ظاهرة تعدد المصطلحات التي يستخدمها الدارسون المحدثون لتعيين بعض السير الذاتية العربية القديمة ، والآخر ، إنه يلفت انتباهنا إلى صعوبة تحديد الفروق الدقيقة بين الأجناس الأدبية الشخصية ، وخاصة بين السيرة الذاتية والمذكرات .

٤ ـ ظهور السيرة الذاتية وتطورها :

يصعب علينا تحديد تاريخ دقيق لظهور أول سيرة ذاتية كتبت في الأدب العربي القديم . ومنشأ هذه الصعوبة يكمن في كوننا لسنا متأكدين من أننا نملك

كل النصوص السيرذاتية التي كتبت ، لأن أغلب النصوص السيرذاتية المبكرة وصلت إلينا في شكل رسائل أو صور سيرذاتية مضمنة في كثير من كتب التراجم والطبقات من أمثال (معجم الأدباء) لياقوت ، (و (طبقات الأطباء) لابن أبي أصيبعة ، وليس في شكل أعمال مفردة . لذلك ، فإن أي محاولة لتعيين نص سيرذاتي معين على أنه الأول ينبغي ألا تستبعد احتمال اكتشاف نصوص أخرى أو معلومات عن نصوص أخرى أقدم منه في المستقبل[٥٣] . حقا ، إن هذا الاحتمال كبير خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن أغلب كتب التراجم والطبقات العامة في الأدب العربي (التي تعد السيرة الذاتية من أهم مصادرها) لم تلق بعد العناية التي لقيها كل من كتابي ياقوت وابن أبي أصيبعة . ونود أن نشير هنا الى إشكالية كبيرة تواجه من يحاول التأريخ للسيرة الذاتية العربية القديمة من خلال بحثه في كتب التراجم والطبقات العامة . فنظرا لأن كثيرا من مؤلفي هذه الكتب يعتمدون في كتابة تراجمهم لشخصيات معينة على ما كتبته أو روته هذه الشخصيات عن أنفسها ، نجد أن جزءًا كبيرًا من تراجمهم يروى بضمير المتكلم . والباحث في هذه الحالة لا يستطيع أن يجزم بأن هذه النصوص التي تروى بضمير المتكلم في هذه التراجم سيرا ذاتية ، إلا إذا نص مؤلفو هذه الكتب على أنهم كانوا ينقلون من سير ذاتية ، كما فعل ابن أبي أصيبعة ـ مثلا ـ في ترجمته لحنين بن اسحاق ، وابن الهيثم وآخرين .

وهناك إشكالية أخرى تعوق كل محاولة لتحديد السيرة الذاتية الأولى التي كتبت في الأدب العربي القديم ، وهي إشكالية تعدد آراء النقاد والدارسين واختلافهم حول طبيعة السيرة الذاتية ومكانتها ، بل وحتى وجودها ، في الأدب العربي القديم . فقد قام بعض الدارسين اعتمادا على قناعاتهم الخاصة ـ بتعيين سيرة ذاتية أو أخرى على أنها أول سيرة كتبت في العربية . وأولوية هذه السيرة الذاتية أو تلك تُحدد تبعا لعدة عوامل . فبعض هذه العوامل يتعلق بالعمل نفسه (الطول ، الأسلوب . . الخ) ، وبعضها يتعلق بالكاتب نفسه (عربي ، غير عربي) ، وبعضها يتعلق بالمصطلح الذي استخدمه الدارس أو الناقد لوصف العمل ، وبعضها يتعلق بمدى وعي الدارس (أو جهله) بكل أو بأغلب السير الذاتية التي كتبت في الأدب العربي القديم . لذلك ، فسيرة ابن خلدون الذاتية (التعريف بابن خلدون) هي ، في رأي طه حسين « أول سيرة ذاتية يكتبها

عربي »[٥٤] ، وهي أيضا ، في رأي علي عبدالواحد ، « أول سيرة ذاتية عربية مفصلة وكاملة »[٥٥] . وبينما نجد أن سيرة أسامة بن منقذ (الاعتبار) هي ، حسب رأي (فليب حتى) ، « أول سيرة ذاتية في الأدب العربي حسب علمنا »[٥٦] ، نجد أنها ، حسب رأي (إليسيف) ، قد « افتتحت في الأدب العربي جنسا أدبيا جديدا : السيرة الذاتية »[٥٧] . أما أنور الجندي فيرى أن الغزالي ـ بكتابته لسيرته الذاتية (المنقذ من الضلال ـ هو « أول كاتب في العربية قام بكتابة اعترافاته ويومياته »[٥٨] . وأخيرا ، نجد أن تحديد (روزنثال) لأول سيرة ذاتية يعتمد على تقسيمه الثنائي لنصوص السيرة الذاتية العربية القديمة الى دينية (صوفية) ودنيوية . فالنوع الأول يجد بداياته في كتاب النصائح للمحاسبي ، أما بدايات النوع الثاني ففي رسالة حنين بن إسحق السيرذاتية[٥٩] ، التي حفظها لناالإبن أبي أصيبعة .

وفي المقابل ، نجد أن بعض الدارسين والنقاد قد أنكروا ـ صراحة أو ضمنا ـ وجود جنس السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم جملة وتفصيلا . فعلى سبيل المثال ، يزعم الدكتور عز الدين إسماعيل أن « السيرة الذاتية جنس أدبي جديد في العربية أول من كتبه طه حسين »[٦٠] ، أما (جورج قسدروف) و (باسكال) فيزعمان أن جنس السيرة الذاتية جنس أدبي خاص بالثقافة الغربية فقط[٦١] ، وأما إدوارد سعيد فيزعم أن « السيرة الذاتية جنس أدبي نادر الوجود في الأدب العربي »[٦٢] . وأخيرا ، نود أن نشير هنا الى (مارشال هدجسن) الذي ينفي وجود جنس السيرة الذاتية في التراث العربي الإسلامي ، ويعامل سيرة الغزالي الذاتية (المنقذ من الضلال) على أنها حدث غير عادي أو عمل استثنائي ، يقول : « السيرة الذاتية الشخصية شكل [أدبي] غريب على التكتم الإسلامي حول الأمور الشخصية ، و (المنقذ) يبحث ، حقيقة ، في أمور شخصية »[٦٣] .

وعلى الرغم من أن اختلاف النقاد والدارسين حول تحديد أول سيرة ذاتية كتبت في الأدب العربي القديم أمر يمكن تفهمه وأحيانا تبريره ، فإن إنكار وجود السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم أمر يصعب تفهمه وتبريره . ويبدو أن الجهل بنصوص السيرة الذاتية العربية القديمة ، أو عدم الرغبة في معرفتها ، هو السبب الرئيسي وراء هذا الموقف الإنكاري . إلا أنه ينبغي علينا ألا نهمل

الدور الذي لعبه تحيز بعض الدارسين الغربيين وتحاملهم في ترسيخ هذا الموقف . فقد شرح لنا (افرون فلشمان) ـ على سبيل المثال ـ كيف أن السير الذاتية غير الغربية عامة ، والعربية خاصة ، تستبعد أو تُتجاهل في كثير من دراسات النقاد الغربيين للسيرة الذاتية ، يقول :

« لقد أصبح استبعاد الأمثلة العديدة من الكتابة الذاتية غير الغربية ، كتلك التي عند ابن سيناء والغزالي ، على أنها ليست سيراً ذاتية حقيقية ، إجراءً عاديا في هذه المناقشة [السيرة الذاتية كظاهرة غربية] ، عادة لأنها ليست اعترافية ، أي اوغسطينية ، تحادثية ، تأنيبية (guilt-Ridden)[٦٤] » .

ويعزو (فلشمان) هذا الموقف الى التمركز (egocentrism) الثقافي حول الذات عند هؤلاء الدارسين الغربيين[٦٥] . ولم يكن (فلشمان) الدارس الوحيد الذي رفض الزعم القائل بأن السيرة الذاتية لم تكن موجودة قبل القرن التاسع عشر في أي ثقافة خارج نطاق العالم الغربي . فلقد بيّن (ألدو اسكجليون) ـ على سبيل المثال ـ كيف أن كثيرا من المختصين الغربيين بدراسة السيرة الذاتية يقصرون دراساتهم على أوروبا فقط ، ثم دافع هذا الدارس عن « الطبيعة العالمية للسيرة الذاتية »[٦٦] ، واستشهد على هذه العالمية بأربع سير ذاتية إسلامية ، ثلاث منها مكتوبة بالعربية : سيرة ابن سيناء ، وسيرة الغزالي ، وسيرة ابن خلدون . كما رفض (فتيوتس كالوفيس) هذا الزعم ، وصرح بأن هناك « ثلاثة تقاليد غير غربية للكتابات السيرذاتية مازالت حية ـ الصينية ، واليابانية ، والإسلامية ـ لها تاريخ عمره ألف سنة على الأقل » . وأضاف قائلا : « إن المجموعة الإسلامية للكتابات السيرذاتية يبدو أنها الأكثر عددا من بين هذه [المجموعات] الثلاث »[٦٧] . ومع ان (كالوفيس) يضع السيرالذاتية الإسلامية في المرتبة الثانية بعد الغربية من ناحية العدد ، فإن هذا الترتيب ربما كان صحيحا بالنسبة لما كُتب من سير خلال القرن الخامس الميلادي وما بعده ، أما قبل هذا التاريخ (وخاصة من القرن العاشر الى الخامس عشر ، وهي الفترة الزمنية التي شهدت ظهور عدد كبير من السير الذاتية العربية) ، فهذا الترتيب مشكوك في صحته . فوفقا لما ذكرته (كارل ج . ونتروب) ، لم ينتج الغرب ، خلال الفترة الممتدة من القرن الخامس الى القرن الرابع عشر ،

أكثر من ثماني سير ذاتية[٦٨] . فالقديس (اوغسطين) ، الذي يعتبره بعض النقاد مؤسس السيرة الذاتية الغربية أو مبتكرها ، لم يخلفه أحد في الغرب لقرون عدة تلت . ولم يتحقق بعث جنس السيرة الذاتية بعده ، إلا ـ حقيقة ـ على أيدي الكتاب العرب والمسلمين ، قبل أن تستعيد قوتها في الغرب بزمن طويل . يقول (تشارلز ج . بوشنل) حول هذه الحقيقة ما يلي :

« لم تخلق اعترافات (اوغسطين) الرائعة أي مدرسة ، ولم يقلدها أي خلف ، حتى انقضى ما يقرب من ستمائة سنة ، عندما بدأنا نتتبع حضارة القرون الوسطى المشرقة . وعندئذ وجدنا أول خلف سيرذاتي للقديس (اوغسطين) ، ليس بين المسيحيين ، ولا حتى بين الأوروبيين ، ولكن بين العلماء العرب . . . »[٦٩] .

وقبل أن نواصل بحثنا في بدايات السيرة الذاتية العربية القديمة ، هناك حقيقة هامة لا بد من ذكرها هنا ، وهي أن ظهور أي نص ذاتي يوظف فيه ضمير المتكلم (الأنا) بكثرة ، لا يشكل ـ في حد ذاته ـ أمرا ذا بال فيما يتعلق بظهور السيرة الذاتية ، فقد عرف العرب والمسلمون حالات نصية عديدة استخدم فيها ضمير المتكلم استخداما واسعا ، كما هو واضح ـ على سبيل المثال ـ في بعض القصص القرآني الكريم ، وفي بعض الأحاديث النبوية الشريفة ، وفي كثير من أخبار أيام العرب في الجاهلية والإسلام . ولكن هذه الحالات جميعا لا يبدو أنها ـ في حد ذاتها ـ لعبت دورا رئيسا في ظهور السيرة الذاتية فيما بعد في أدبنا العربي القديم . فليس لدينا من الأدلة القاطعة ما يثبت أن كتاب السيرة الذاتية التي وصلتنا سيرهم قد تأثروا بهذه النصوص محاكاة أو استلهاما ، هذا على الرغم من اننا نعتقد أنها ـ أو بعضها على الأقل ـ لم تكن خافية عليهم نظرا لشهرتها .

لذلك ، نعتقد أن ظهور السيرة الذاتية في أدبنا العربي القديم لا يمكن أن يعزى الى عامل محدد واحد ، بل الى مجموعة من العوامل التي ظهرت في العصر العباسي ، وما بعده ، ولعبت ـ فرادى أو مجتمعة ـ دورا هاما في ميلاد هذا الجنس الأدبي . ولعل أهم هذه العوامل ما يلي : (١) انحسار دور الشعر العربي ، (٢) اتصال العرب بالثقافات الأخرى ، (٣) انتشار التصوف ، (٤) تنافس العلماء (٥) تعدد الفرق الدينية والدويلات الإسلامية ، (٦) ظهور

« علم الرجال » . وسنشير الآن - بإيجاز شديد - الى دور كل عامل من هذه العوامل على حدة .

١ - انحسار دور الشعر

كان الشعر منذ العصر الجاهلي الى القرن الثالث الهجري تقريبا أهم وسيلة - وفي كثير من الأحيان الوسيلة الوحيدة - للتعبير عن النفس ولتوكيد ذاتية الفرد عند العرب . أما بعد هذه الفترة فنجد أن الشعر العربي أصيب بنكسة ، جعلته يفقد دوره كوسيلة فريدة للتعبير عن النفس ، نتيجة للتطور السريع الذي حققه النثر في هذا المجال . فلقد طُوعت لغة النثر وأساليبه تطويعا كبيرا إلى درجة أنها أصبحت قادرة على التعبير عن كل موضوع أو غرض ، مهما كان ذاتيا أو شخصيا . فقد « ... أصبح النثر في القرن الرابع أداة لتقييد الخواطر النفسية ، والملاحظات الفنية ، بحيث يرى القاريء من جمال الصنعة ودقة الأسلوب ما يغنيه عن التفكير في قصائد الشعراء الذين سبقهم هؤلاء الكتاب الى تصيد ما يقضي به العقل ، أو يوحي به القلب ، أو يشير إليه الخيال »[٧٠] ، وذلك لأن الكتاب « نقلوا محاسن الشعر من الاستعارة والتشبيه والخيال . والنثر إذا أخذ خصائص الشعر أصبح أقدر منه على الوصف لخلوه من قيد الوزن والقافية »[٧١] . ولكن ، ما أهمية كل هذا في ظهور السيرة الذاتية ؟

إن الإجابة على هذا السؤال تكمن في المكانة المرموقة الجديدة التي احتلها النثر كأداة للتعبير عن الذات ، هذه المكانة التي أقنعت بعض الشعراء مثل المؤيد في الدين هبة الله الشيرازي ، وأسامة بن منقذ ، وعمارة اليمني ، بضرورة كتابة قصص حياتهم بأسلوب سردي نثري . فهؤلاء الشعراء لم يكونوا راضين - فيما يبدو - عما أودعوه في دواوينهم الشعرية حول أحداث حياتهم وأفكارهم ومشاعرهم ، كما كان يفعل أسلافهم من الشعراء ، ربما لأنهم أدركوا أن الشكل الشعري لا يعطيهم المرونة والفسحة اللتين وجدوهما في النثر .

٢ - اتصال العرب بآداب الأمم الأخرى[٧٢]

تكمن أهمية هذا الاتصال فيما يتعلق بنشأة السيرة الذاتية وتطورها في الأدب العربي القديم في كونه قد مكن بعض الكتاب العرب من الاطلاع على بعض

الكتابات السيرذاتية التي وجدت في تلك الآداب ، كسيرة برزويه الفارسية ، وسيرة جالينوس الإغريقية ، وربما كان لاطلاع العرب على مثل هذه النماذج الأجنبية أثر في ظهور بعض السير الذاتية العربية التي ظهرت محاكية ، أو على الأقل متأثرة ، بهذه النماذج .

٣ ـ انتشار التصوف

لعب انتشار التصوف في المجتمع العربي الإسلامي دورا هاما في ظهور بعض السير الذاتية ، وذلك لأنه أوجد الظروف الملائمة لازدهار جنس السيرة الذاتية ، وخاصة السيرة الذاتية ذات الطبيعة الروحية من أمثال مقدمة المحاسبي لكتابه « النصائح » ، وسيرة الغزالي « المنقذ من الضلال » ، وسيرة الحكيم الترمذي « رسالة بدو شأن أبي عبدالله الحكيم الترمذي » . فلقد لعبت بعض المفاهيم الصوفية كمفهوم « محاسبة النفس » ، ومفهوم « معرفة النفس » ومفهوم « رياضة النفس » وغيرها دورا رئيسا في ظهور هذه السير الذاتية التي أشرنا إليها .

٤ ـ ظهور « علم الرجال »

هذا العلم فرع هام من علوم الحديث ، ابتكره علماء المسلمين ليتأكدوا من صحة الأحاديث التي تنسب الى رسول الله ﷺ ، وذلك من خلال البحث الدقيق في جميع جوانب حياة رواة الأحاديث . فلكي تقبل صحة حديث ما ، لابد أن تثبت أمانة رواته وورعهم ونباهتهم ، ولذلك فقد ارتبط قبول الأحاديث بمعرفة الرجال .

وأهمية هذا العمل في ظهور السيرة الذاتية العربية تكمن في كونه خلق في نفوس المسلمين ولعاً شديدا بجمع المعلومات (البايغرافية) المتعلقة بأحوال العلماء والأدباء . وكان لهذا الولع دور هام في ظهور عشرات من كتب التراجم والطبقات ، التي كانت بدورها ـ مسئولة عن ظهور بعض السير الذاتية ، خاصة سير بعض مصنفيها من أمثال لسان الدين ابن الخطيب ، وابن الجزري ، وابن حجر العسقلاني ، والسخاوي وغيرهم . كما أن بعض كتب التراجم حفظت لنا عددا من السير الذاتية العربية التي لم تصل إلينا إلا عن طريقها ،

كالسير التي أوردها ياقوت الحموي في معجمه للبيهقي وابن المأمون وابن العديم ، أو كالتي أوردها ابن أبي أصيبعة في كتابه «عيون الانباء» لابن الهيثم وحنين بن إسحاق وابن رضوان وعبداللطيف البغدادى .

٥ ـ تنافس العلماء

على الرغم من أهمية هذا العامل في نشأة السيرة الذاتية وازدهارها قد تبدو ـ أول وهلة ـ ضعيفة ، إلا أنه تبين لنا من قراءة بعض السير الذاتية ، كسيرة حنين بن إسحق وسيرة الرازي وسيرة السيوطي ، أن هذا العامل كان من أهم العوامل التي تسببت في ظهورها . فلقد كان لحرص هؤلاء الكتاب على الرد على خصومهم ، أو على تبرير أعمالهم وآرائهم المنتقدة من قبل خصومهم ، أو على الدفاع عن أنفسهم . . . الخ دور هام في تحفيزهم على كتابة سيرهم الذاتية .

٦ ـ تعدد الفرق الدينية والدويلات والامارات في العالم الاسلامي

ففيما يتعلق بالسيرة الذاتية ، نجد أن هذه التعددية كانت مسئولة عن خلق جو سادت فيه الشكوك والحيرة والصراعات . فمن جهة ، نجد أن شعور بعض الكتاب المسلمين بالحاجة إلى تبرير انضمامهم الى ـ أو دفاعهم ـ عن فرقة دينية أو أخرى لعب دورا رئيسا في ظهور بعض السير الذاتية من أمثال سيرة الغزالي « المنقذ من الضلال » ، و « سيرة ابن الهيثم » وسيرة السموأل المغربي « إفحام اليهود » وغيرها من السير التي تصور قصة تحول أصحابها من فرقة إلى أخرى أو من معتقد إلى آخر . ومن جهة ثانية ، نجد أن بعض الساسة المسلمين أو الكتاب الذين تورطوا في الأعمال السياسية من أمثال الأمير عبدالله بن بلقين ، وهبة الله الشيرازي ، وابن خلدون ، قد كانوا بحاجة ماسة إلى إيضاح وتبرير بعض الأعمال التي قاموا بها والقرارات (خاصة المثيرة للجدل) التي اتخذوها والمعاهدات التي التزموا بها ، لذلك قرروا كتابة سيرهم الذاتية .

لقد نشأ جنس السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم وتطور في ظل هذه العوامل . فسيرة حنين بن إسحق ، التي كتبها في وقت ما خلال النصف الأول من القرن الثالث الهجري والتي تستجيب ـ الى حد كبير ـ للتعريف الذي اقترحناه في هذه الدراسة للسيرة الذاتية ، ربما تعد تاريخيا أول نص سيرذاتي يصل إلينا . ولقد تلا ظهور هذه السيرة عدة سير ذاتية أخرى كتبها بعض

الفلاسفة والأطباء العرب والمسلمين من أمثال : الرازي ، وابن الهيثم ، وابن سيناء ، وابن رضوان . وابتداء من القرن الخامس الهجري ، لم تعد كتابة السيرة الذاتية حكرا على الفلاسفة والأطباء ، بل قام بكتابتها المؤرخون والأدباء والعلماء وغيرهم ، وأصبحت كتابة السيرة الذاتية بعد ذلك أمرا شائعا ، أو « عادة » كما يقول السيوطي(٧٣) ، بين العلماء . واستمرت هذه العادة قائمة الى القرن العاشر الهجري ، الذي شهد ظهور سيرة الشعراني الذاتية « لطائف المنن » وسيرة ابن الديبع ، وسيرة ابن طولون الدمشقي .

أما بعد هذا التاريخ ، « فلا نكاد نعثر . . . على [سيرة ذاتية] واحدة ذات بال ، لأن الجمود الفكري الذي أصاب الحياة في العالم العربي ، قد شمل الأدب بفنونه كلها »(٧٤) . وعندما جاء العصر الحديث بدأ أدبنا العربي يشهد انبعاثا لهذا الجنس الأدبي في ظل ظروف ـ ونتيجة لأسباب ـ تختلف في أغلبها عن تلك التي ظهرت في ظلها السير الذاتية العربية القديمة .



الهوامش

* على الرغم من أن هذه الدراسة كانت في صورتها الأولى فصلا من فصول بحثي لدرجة الدكتوراه ، كتبته بالإنجليزية خلال عامي ١٩٨٨/٨٧م ، فهي ليست ترجمة عربية لهذا الفصل بقدر ما هي إعادة كتابة له . فقد حذفت منه أشياء وأضفت إليه أشياء أخرى أملتها على المعلومات والخبرات التي تسنى لي الحصول عليها خلال الأعوام المنصرمة .

١ ـ انظر :
Georg Mish, A History of Autobiography in Antiquity, Trans. in collaboration with the auther, E. W. Dickes (London: Routledge & Kegan Paul, 1950) 1 : 4-5.

٢ ـ انظر :
Mary Sue Carlock, "Humpty Dumpty and Autciography" Genre 3 (1970): 345-346.

٣ ـ انظر :
William C. Spengemann, The Forms of Autobiography (New Haven: Yale Univ. Press, 1980) 185. Ibid., 186.

٤ ـ
٥ ـ انظر :
Misch, A History of Autobiography, 1:5.

٦ ـ انظر :
Burton Pike, "Time in Autobiography" Comparative Literature 28 (1976): 332-333.

٧ ـ انظر :
Heidi I. Stull, The Evolution of the Autobiography from 1770-1850: A Comparative Study and Analysis (New York: Peter Lang Publishing Inc., 1985).

٨ ـ انظر :
Philipe Lejeune, L'Autobiographie en France (Paris: Librairie Armand Colin, 1971) 25.

والترجمة العربية للتعريف ليست ترجمتي ، وإنما هي ترجمة شكري المبخوت نقلتها عن كتابه : سيرة الغائب سيرة الآتي : السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين ، (تونس : دار الجنوب للنشر ١٩٩٢) ص ١١ .

٩ ـ احسان عباس ، فن السيرة ، ط٢ (بيروت : دار الثقافة ١٩٥٦) ص ص ١١٠ ـ ١١١ .
١٠ ـ يحيى عبدالدائم ، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، (القاهرة : مطبعة السعادة ١٩٧٥) ص ٩ ـ ١١ .
١١ ـ رشيدة مهران ، طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩) ص ٢٢ .
١٢ ـ Lejune, L'Autobiograpie, 25
١٣ ـ نفس المصدر ، ص ٢٥ .
١٤ ـ لقد شعر بهذا المأزق ـ على سبيل المثال ـ الدكتور ماهر حسن فهمي عند حديثه عن حي بن يقظان (سنتطرق لها لاحقا) عند كل من ابن سينا وابن طفيل والسهروردي ، لكنه لم يوله الاهتمام الكافي . فمن ناحية ، نجد أنه يعتبر هذا العمل « سيرة ذاتية رمزية » ، ومن ناحية أخرى ، نجده يهمل الأفكار الفلسفية الهامة التي أودعها هؤلاء الكتاب في رواياتهم المختلفة لهذا العمل بحجة أنها خارجة عن نطاق السيرة الذاتية . يقول :
« ولا تهمنا مثل هذه الأفكار فهي لا تدخل باب السيرة الذاتية في قليل أو كثير إلا إذا دخلت كل أفكار المؤلفين وبهذا المعني يجوز أن يكون كل مؤلف جزءًا من سيرة صاحبه الذاتية أو بمعنى آخر يصبح كل المؤلفين كتاب سيرة ذاتية ، وهذا أمر عسير التحقق ... » ، السيرة تاريخ وفن ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠) ص ٢٢٩ .
١٥ ـ للمزيد حول هذا الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم ، انظر ـ على سبيل المثال ـ شوقي ضيف ، الرحلات ، ط٤ (القاهرة : دار المعارف د.ت.) ؛ وحسني محمود حسين ، أدب الرحلة عند العرب ، (بيروت : دار الأندلس ١٩٨٣) . وانظر أيضا :
Hadj-Sadok Muhammed «Le Genre 'Rihla'« in Bulletin des Etudes Arabes 40 (1948) : 195 - 206.
١٦ ـ زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، (بيروت : دار الجيل ١٩٦٣) ج١ ، ص ٢٠٠ .
١٧ ـ شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، ط٣ (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٦) ص ٤٩١ .
١٨ ـ انظر هذه الرسالة في : ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، (بيروت : دار أحياء التراث العربي ١٩٨٨) ج١٥ ، ص ص ١٦ ـ ٢٦ .
١٩ ـ انظر هذه الرسالة في : ابو الحسن علي بن يوسف القفطي ، إنباه الرواة على أنباه النحاة ، تحق ، محمد ابو الفضل ابراهيم (القاهرة : مطبعة دار الكتب ١٩٧٣) ج٤ ، ص ص ٨٠ ـ ٩٢ .
٢٠ ـ شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، ٥٠٢ .
٢١ ـ أبو حيان التوحيدي ، رسالة الصداقة والصديق ، تحق . الكيلاني (دمشق : دار الفكر ١٩٦٤) ص١ .
٢٢ ـ ابن حزم . طوق الحمامة في الالفة والآلاف . تحق الطاهر أحمد مكى ـ (القاهرة ـ دار المعارف ١٩٧٧) ص ١٦ .
٢٣ ـ انظر ـ على سبيل المثال ـ مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، (بيروت : مكتبة لبنان ١٩٧٤) ص ص ٣٦ ـ ٣٧ ؛ وعبدالدائم ، الترجمة الذاتية ، ص ٣٥ ؛ وشوقي محمد العاملي ، السيرة الذاتية في التراث ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٩) ص ١٤٤ وما بعدها . ولعل النص التالي الذي أخذناه من دراسة العاملي هذه « وإذا كان ابن حزم قد اتخذ الحب موضوعا لكتابه وقسم الكتاب على ثلاثين بابا فإنه في خلال هذه الأبواب قد قدم سيرة ذاتية للجانب العاطفي من حياته ... » ص ١٦٠ ، يوضح بجلاء المفهوم الواسع الفضفاض للسيرة الذاتية عند كثير من هؤلاء الدارسين الذين أقحموا في السيرة الذاتية ما ليس منها ، ولم يدركوا الفرق (الذي أشرنا إليه في بداية هذا الجزء من دراستنا) بين العمل الذي يشكل سيرة ذاتية حقيقة ومقصودة وبين العمل الذي قد يحوي بعض الأبعاد السيرذاتية العفوية . كما أن هذا النص يبرز تناقضا صارخا نجده عند أغلب من عدّ كتاب طوق

الحمامة سيرة ذاتية. إذ كيف يمكن أن يكون هذا الكتاب كتابا في موضوع الحب كظاهرة إنسانية عامة وفي نفس الوقت سيرة ذاتية لابن حزم ؟

٢٤ ـ لمزيد من التفاصيل حول مديونية ابن حزم لهذه الأعمال ، وبخاصة لـ كتاب الزهرة ، انظر : عبدالكريم خليفة ، ابن حزم الأندلسي : حياته وأدبه ، (بيروت : دار العربية د.ت.) ص ص ١٨٨ ـ ١٨٩ .

٢٥ ـ ابراهيم هلال ، مقدمة ، طوق الحياة في الألفة والآلاف ، لابن حزم ، تحق ابراهيم هلال (القاهرة ـ المكتبة الحسينية ١٩٧٥) ص ص ٨ ـ ٩ .

٢٦ ـ انظر :

Andre Miguel, Introduction, Ousama: Un Prince Syrien face aux Croises by Miquel (Fayard: Libraire Artheme, 1968) p. 10.

٢٧ ـ انظر :

P. M. Holt, Introduction, The Memoirs of a Syrian Prince: Abu al-Fida. Sultan of Hamah by Holt (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1983) pp. 9-10.

لاحظ ان (هولت) لم يكن أول من استخرج سيرة أبي الفداء من تاريخه ، فقد سبقه الى ذلك (دي سلان) عندما قام باستخراج كثير من المقاطع السيرذاتية التي وردت في تاريخ أبي الفداء وترجمها الى الفرنسية ، ثم وضع لها العنوان التالي «Autobiographie dAbou'l-Feda extraite de sa chronique" أو « سيرة أبي الفداء الذاتية مستلة من تاريخه » ، ونشرها في : Recuel des histoires des croisades: Historiens orientaux, I, Paris, 1972, 166-186.

ويبدو أن ممارسة هذه الظاهرة لم تعد مقصورة على فئة مشهورة من المستعربين من أمثال (دي سلان) و (هولت) و (ميكل) ، بل امتدت لتشمل بعض الدارسين الغربيين المهتمين بدراسة كبار الشخصيات الإسلامية . فقد قرأت مؤخرا خبرا في جريدة الحياة (٩ يناير ١٩٩٣ : ١٩) التي تصدر في لندن مفاده أن الكاتبة الفرنسية (جنفياف شوفيل) قد كتبت كتابا بعنوان صلاح الدين بطل الإسلام . وظفت فيه ضمير المتكلم أو صيغة الأنا . وعللت الكتابة ذلك بقولها : « لعبتُ دور صلاح الدين في هذا الكتاب ، كنت أرى الأحداث بعينه وأتحدث بلسانه . كنت أفرض وجهة نظره في الحروب الصليبية وبالتالي كنت أتبنى موقفه كليا . أردت أن أحيي صلاح الدين لمحاورة الغربيين وإخبارهم بنفسه سيرة حياته والحقبة التاريخية التي ينتمي إليها ... » .

٢٨ ـ انظر :

Hilary Kilpatrick, "Autobiography and Classical Arabic Literature" in Journal of Arabic Literature (1991) vol II, part 1, p3.

٢٩ ـ نفس المصدر ، ص ص ٣ ـ ٤ .

٣٠ ـ لاحظ أنها الباحثة تعترف بأنها قد قامت بإعادة ترتيب الأخبار التي أوردها الأصفهاني مروية بضمير المتكلم ومنسوبة الى اسحق الموصلي وابنه ابراهيم ، تقول : « وطلبا للوضوح ، فقد قمت أيضا بالتصرف في ترتيب الشذرات التي جمعتها من أقوال ابراهيم واسحق السيرذاتية ، وذلك لكي أقيم تدرجا تاريخيا » ، نفس المصدر ، ص ١٧ .

٣١ ـ لقد كان الأصفهاني مدركا لإمكانية انتحال واختلاق هذه الأخبار التي يرويها بضمير المتكلم . ويتضح ذلك من خلال بعض التعقيبات التي قد يوردها عقب رواية بعض هذه الأخبار ، والتي يعبر فيها عن تشككه في صحة نسبتها الى قائليها . فعلى سبيل المثال ، نجده يعقب على الخبر الذي يرويه

ابراهيم الموصلي حول زيارة إبليس له ، بقوله : « هكذا حدثنا ابن أبي الأزهر بهذا الخبر ، وما أدري ما أقول فيه ، ولعل ابراهيم صنع هذه الحكاية ليتنفق بها ، أو صنعت وحكيت عنه » ، الأغاني ، (بيروت : دار الكتب العلمية ١٩٨٦) مج ٥ ، ص٢٤٨ .

٣٢ ـ الاصفهاني ، الاغاني ، مج ١ ، ص٣١٣ .

٣٣ ـ انظر على سبيل المثال ، العاملي ، السيرة ، ص ص ٥٩ ـ ٦٠ ؛ وعبدالدائم ، الترجمة : ص ٣٤ . لاحظ أن الوصايا والنصائح التي كتبت في الأدب العربي القديم تشكل جنسا أدبيا قائما بذاته ، انظر ـ على سبيل المثال ـ : دراسة الدكتور أحمد أمين مصطفى ، أدب الوصايا في العصر العباسي الى نهاية القرن الرابع (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٠) التي يتناول فيها كتاب الوصايا للحارث المحاسبي ص ص ١٣٦ ـ ١٣٨ ؛ وانظر أيضا دراسة الدكتورة سهام الفريح ، الوصايا في الأدب العربي القديم (الكويت : مكتبة المعلا ١٩٨٨) .

٣٤ ـ عبدالقادر أحمد عطا ، المقدمة ، الوصايا أو النصائح الدينية والنفحات القدسية لنفع البرية ، للحارث المحاسبي ، تحق . عطا (القاهرة : مطبعة محمد صبيح ١٩٦٥) ص ٥ .

٣٥ ـ عبدالرحمن بن الجوزي ، لفتة الكبد الى نصيحة الولد ، في أولادنا في أدب الإسلام ، لجمال الدين عطية (القاهرة : المطبعة السلفية ١٩٧٤) ص ٤٨ .

٣٦ ـ انظر ـ على سبيل المثال ـ رضوى عاشور « حي بن يقظان » فصول ٥ (١٩٨٥) ص ٢١٤ ، وعبدالدائم ، الترجمة ، ص ٣٧ .

٣٧ ـ أحمد أمين ، حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي ، ط٢ (القاهرة : دار المعارف ١٩٧٧) ص ص ٣٧ ـ ٣٩ .

٣٨ ـ ابن منظور ، لسان العرب ، (بيروت : دار احياء التراث العربي ١٩٨٨) ج٦ ، ص ٤٥٤ .

٣٩ ـ محمد عبدالغني حسن ، التراجم والسير ، ط٣ (القاهرة : دار المعارف ١٩٨٠) ص ٢٨ .

٤٠ ـ كرمر « ترجمان » دائرة المعارف الإسلامية ، ترجمة ابراهيم زكي خورشيد وآخرون (القاهرة : ١٩٦٩) ج٩ ، ص ٢٦٢ . على اننا قد وجدنا ان أبا بكر الصولي يؤثر لفظة « الترجمة » وكذلك « الترجمان » في الفارسية ، يقول : « أصل هذه اللفظة [الترجمة] فارسية ، وكذلك الترجمان ، وقد تكلمت بها العرب بعد ذلك وعربتها » ، أدب الكتّاب ، تحق . محمد بهجة الأثري (القاهرة : المطبعة السلفية ١٣٤١هـ) ص ١٨٦ .

٤١ ـ عبدالدائم ، الترجمة ، ص ٣١ .

٤٢ ـ حسن ، التراجم ، ص ٣٨ .

٤٣ ـ محمد عبدالهادي الشعيرة ، المقدمة ، التاريخ الكبير ، لمحمد بن احمد الذهبي (القاهرة : مطبعة دار الكتب ١٩٧٣) مج٣ ، ج١ ، ص٥٣ .

٤٤ ـ محمد بن طولون ، الفلك المشحون في أحوال ابن طولون ، في رسائل تاريخية ، ج١ (دمشق : مكتبة القدسي والبدين ١٣٤٨هـ) ص٦ .

٤٥ ـ ابن أبي أصيبعة ، عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، تحق . أوغست مولر (القاهرة : المطبعة الوهبية ١٩٧٢) ج٢ ، ص٢٠٢ .

٤٦ ـ الذهبي ، تذكرة الحفاظ ، (حيدر أباد : دائرة المعارف العثمانية ١٩٥٥) ج ١ ، ص٩ .

٤٧ ـ انظر :

Sergei A. Shuikii, "Some Observations on Modern Arabic Autobiography", Journal of Arabic Literature (1982) vol. XIII, p. 111.

٤٨ ـ انظر :

Roy Pascal, Design and Truth in Autobiography (London: Routledge 9 Kegan Paul, 1960) p. 180.

٤٩ ـ عبدالوهاب الشعراني ، لطائف المنن والأخلاق ، ط٢ (القاهرة : عالم الفكر ١٩٧٦) ص ص ٣ ـ ٤ .

٥٠ ـ انظر :

Harry Shaw, Dictionary of Literary Terms (New York: McGraw-Hill, Inc., 1972) p. 39.

٥١ ـ على الرغم من أن جنس « اليوميات » في الأدب العربي القديم مازال موضوعا يحتاج الى كثير من البحث والتقصي ، فإن المقال الذي كتبه جورج المقدسي حول هذا الجنس الأدبي في أدبنا العربي القديم يعد ـ من وجهة نظرنا ـ جهدا متميزا في هذا المجال . انظر :

Georg Makdisi, "The Diary in Islamic Historiography: Some Notes", in Studies in the Philosophy of History 25, no. 2:173-185

٥٢ ـ انظر :

Pascal, Design, p.5.

٥٣ ـ لاحظ اننا نملك من الأدلة ما يؤكد على أن الأدب العربي قد شهد ظهور عدد كبير من السير الذاتية ، وان ما وصل إلينا منها لا يشكل إلا النذر اليسير . فالسخاوي ـ على سبيل المثال ـ يذكر في كتابه الجواهر والدرر مجموعة من السير الذاتية التي لم نتمكن من الوقوف عليها باستثناء سيرة ذاتية واحدة هي سيرة السموأل بن يحيى المغربي ، انظر : فرانس روزنثال ، علم التاريخ عند المسلمين ، ترجمة صالح احمد العلي ، ط٢ (بيروت : مؤسسة الرسالة ١٩٨٣) ص ص ٧٣٨ ـ ٧٥١ . إضافة الى ذلك ، نجد أن كلا من محمد بن طولون والسيوطي والشعراني يذكر في مقدمة سيرته الذاتية مجموعة من الأشخاص الذين سبقوهم الى كتابة سيرهم الذاتية التي لا نعرف الآن عنها شيئا ، انظر : ابن طولون ، الفلك ، ص٦ : والسيوطي ، التحدث بنعمة الله ، تحق . اليزابث ماري سارتين (القاهرة : المطبعة العربية الحديثة ، د.ت.) ص ص ٣ ـ ٤ : والشعراني ، لطائف المنن ، ص ص ٤ ـ ٥ .

٥٤ ـ طه حسين ، علم الاجتماع ، مج٨ ، من المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ١٩٧٣) ص ٢٧ .

٥٥ ـ عبدالرحمن بن خلدون ، مقدمة بن خلدون ، تحق . علي عبدالواحد ، ط٢ (القاهرة : لجنة البيان العربي ١٩٦٥) مج١ ، ص ١٥٢ .

٥٦ ـ فليب حتى ، المقدمة ، كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ (بغداد : مكتبة المثنى ١٩٦٤) ص ٢٥ .

٥٧ ـ انظر :

Nikita Elisseeff, Nur al-Din: un grand Prince Musulman de Syrie au temps des Croisades (511-569 H./1118-1174) (Damascus: n. d., 1967) 1:22.

٥٨ ـ أنور الجندي ، الأعلام الألف ، (القاهرة : مطبعة الرسالة ١٩٥٧) مج١ ، ص ١٠٠ .

٥٩ ـ انظر مقال عبدالرحمن بدوي ، « الترجمة الذاتية » الذي كتبه في كتاب الموت والعبقرية ، ط٢ ، (القاهرة : مكتبة النهضة ١٩٦٢) ص ص ١١٣ ـ ١٢٧ . وهذا المقال هو أساسا ترجمة عربية مختصرة لدراسة المستعرب (فرنز روزنثال) التي كتبها بالألمانية تحت عنوان «Die Arabische Autobiographie» ، ونشرها في مجلة

Studia Arabica 1 (1939) : 1-40.

٦٠ ـ عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ، ط٣ (القاهرة : دار الفكر العربي ١٩٦٥) ص ٢٣٥ .

٦١ ـ انظر :
George Susdrof, "Condition and Limits of Autobriography" trans. James Olney. Autobiography: Essays Theortical and Critical. ed. by James Olney (Princeton: Princeton Univ. Press, 1980(28-92.

وانظر :
pascal, Design, 180.

٦٢ ـ انظر :
Edward Said, Beginnings, (Baltimore: The John Hopkine Univ. Press, 1978) 81.

٦٣ ـ انظر :
Marshall G. S. Hodgson, The Venture of Islam. (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1974) 2:180.

٦٤ ـ انظر :
Avron Fleishman, Figures of Autobiography: The Language of the Self-Writing in Victorian and Modern England (Berkeley: Univ. of California Press, 1983) 472.

٦٥ ـ نفس المصدر ، ص ١٤ ، هامش ١٣ .
٦٦ ـ انظر :
Aldo Scaglione, "The Mideterranean's Three Spiritual Shores: Images of the Self between Christianity and Islam in the Later Middle Ages", in The Craft of Fiction: Essays in Medieval Poetics. ed, Leigh A. Arrathoon (Rochester, Michigan: Solaris Press, Inc. 1984) 460.

٦٧ ـ انظر :
Vytautas Kavolis, "Histories of Selfhood, Maps of Sociability" in Designs of Selfhood, ed. Vytautas Kavolis. (Rutherford: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1984) 59.

لاحظ ان الكتاب يستعمل مصطلح « اسلامي » هنا لوصف السير الذاتية التي كتبت أساسا بالعربية مثل سيرتي أسامة بن منقذ وعمارة اليمني الذاتيتين .
٦٨ ـ انظر :
Karl J. Weintraub, The Value of Individual: Self and Circumstance in Autobiography (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1968) 49.

وللمزيد حول وفرة السير الذاتية العربية مقارنة بتلك التى كتبت في أوروبا الغربية المسيحية ، انظر :
Georg Misch, Geschichte Der Autobiographie (Frankfurt: G. Schulte-Bulmke Verlag, 1962) vol. 2, Pt2. pp. 907-908.

٦٩ ـ انظر :
Charles J. Bushnell, Introduction. The Middle Ages and Their Autobiographers, University Library of Autobiography, vol. 2 (n.p.: F. Tyler Daniels Company, 1918) i.

٧٠ ـ زكي مبارك ، النثر الفني ، ج١ ، ص ١٣٠ .
٧١ ـ نفس المصدر ، ص ١٣٠ .
٧٢ ـ نظرا لاننا قد ناقشنا هذا العامل والعاملين التاليين له بشيء من التفصيل في دراسة بعنوان « مصادر السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم » نشرت في علامات في النقد الأدبي » ج٧ ، مج٢ (١٩٩٣) ص ص ٣٧ ـ ٥٣ ، آثرنا ألا نكرر هنا ما سبق قوله هناك .
٧٣ ـ السيوطي ، التحدث ص٤ .
٧٤ ـ عبدالدائم ، الترجمة ، ص٤٤ .



شكسبير العربي

نذير العظمة

مقدمـــة

لاتكتمل صورة شكسبير العربي إلا إذا أبرزنا خطوطها الأساسية :
أولا : شكسبير في الترجمات العربية لاسيما مسرحياته وسونتاتـه ، وهذا يستدعي إحصاء هذه الترجمات والدور التي صدرت عنها والطبعات وتواريخها والأصول الانجليزية التي اعتمدت عليها . واستقراء هذه الترجمات ومقارنتها بالأصل وما بينها وبينه من فوارق وحذف وتعديل في البنى الدرامية وتركيبها والصياغة اللغوية والبيانية أو الأسلوبية وما استدعى هذه الفوارق من عوامل واختلاف في اللغة والبيان بين الأصل واللغة المترجم إليها ، وما دفع إلى هذا التغير والتعديل من أسباب دينية أو أخلاقية أو اجتماعية أو لغوية أو عملية اقتضتها أدوات المسرح وتقنياته العربية التي لا توازي المسرح الغربي ، وإبراز معارضات الدراميين العرب لمسرحيات شكسبير فيما إذا توفرت ، ومقدماتها النقدية أو ملاحقها .

ثانيا : مؤثرات شكسبير الدرامية في الثيمة ورسم الشخصية والحبكة والحوار واللغة والبيان ، وهي تعتمد اعتمادا عضويا على ما يتم في مرحلة الإحصاء والاستقراء لترجمات شكسبير العربية .
ثالثا : مؤثرات شكسبير في القصيدة العربية الحديثة ؛ إيقاعا وبيانا وتصويرا وحوارا وحبكة لاسيما في القصائد الدرامية لبدر شاكر السياب .
رابعا : شكسبير فى الترجمات النقدية أو في تعريفه إلى المتلقين العرب كما في كتاب العقاد «التعريف بشكسبير» وترجمة جبرا إبراهيم جبرا لكتاب «شكسبير

والإنسان المستوي» لجانيت ديلون (بغداد ١٩٨٦) . وينطوي تحت هذا الإطار ما تم من أطروحات جامعية على مستوى الدكتوراه والماجستير فيما إذا توفرت .

وكنت قد اقترحت على طلابي في الدراسات العليا في جامعة الملك سعود أوراق بحث علمي في مناسبات عديدة ؛ كالمقارنة بين ترجمات خليل مطران لشكسبير وترجمات جبرا إبراهيم جبرا بعامة ، وبشكل خاص ترجمات هاملت إلى العربية واختلافاتها عن الأصل ودوافعها إلى ذلك وترجمات مكبث أو هنري الثالث على المنوال نفسه . وبقدر ما كان ذلك مثيرا لهؤلاء الطلاب كان أيضا طريقة ناجحة لتدريبهم على طرق البحث العلمي والتحلي بالصبر والدأب لسبر الموضوع الواحد وتنمية القدرة على الدراسة المنهجية واستخدام المصادر وتوثيق البحث توثيقا علميا .

على أية حال ، في دراستي هذه لن أعني بهذه النقاط جميعا ، فهناك جهود ومساع أرشيفية وتوثيقية رافقتها أحيانا إجراءات وصفية أو نقدية للترجمات وهي متنوعة وكثيرة ، لكنها ليست شاملة (يوسف نجم) « المسرحية فن المسرحية » انظر الهامش ١٨ ، وعدنان وازن TRANSLATING SHAKESPEARE IN ARABIC LITERATURE AN HISTORICAL OUT LOOK - UNIVERSITY OF WARWICH - ENGLAND 1987.

وقد شهدت ساحة الترجمة مؤخرا مسحا يكاد يكون شاملا لأعمال شكسبير المسرحية ، لاسيما ما أصدرته دار المعرفة في الكويت ، وما قام به جبرا إبراهيم جبرا من ترجمات لأبرز أعمال شكسبير الدرامية . وهذا كله يقتضي المسح والدراسة .

ولأضرب في الترجمة مثلا واحدا بمسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » التي ترجمت أكثر من عشر مرات من مطالع هذا القرن ، وربما سبقتها ترجمات لم تطلها يد البحث بعد . بعضها التزم الأصل والترجمة الحرفية وبعضها تصرف بالترجمة وبعضها الآخر عرَّب ولم ينزعج بأن لاءم النص لشروط المتلقي العربي ؛ لغة وذوقا ومستويات فكرية وأخلاقية واجتماعية . وأحيانا لا تخلو بعض هذه الترجمات من مقدمة تضيء بالشرح أهمية المسرحية أو فن المسرح .

ودراسة الاختلافات بين الترجمة والأصل المترجم عنه لهذا العدد الوافر من الترجمات يندرج في إطار دراسات الأدب المقارن كما أن الاختلافات فيما بين الترجمات نفسها يكون حقلا شيقا للدراسة وذا دلالات غنية ومفيدة على المستويات النفسية والفنية والاجتماعية المختلفة . وما تم حتى الآن في هذا الحقل مهم ، ولكنه لا يكفي .

فيعقوب لاندو (JACOB) يعطينا في الملحق من كتابه أوصافا للترجمات وتواريخها وأمكنة نشرها والدور التي نشرتها أو المجلات الدورية التي تضمنتها وعدد الصفحات ونوع الترجمات نثرا أو شعرا وطريقة هذه الترجمات من حرفية وأدبية وما إلى ذلك حتى تاريخ نشر كتابه .

وقبل لاندو ينغمس محمد يوسف نجم في تقديم بعض الترجمات تقديما أدبيا ويقارنها بالأصل ما استبقى وما حذف منها ، كما يلقي أضواء نقدية وأحكاما معيارية على هذه الترجمات .

ويحاول عبده وازن أن يقدم لنا نظرة تاريخية على بعض الترجمات ، لكنها نسبية وسريعة لا تشتمل على مجمل ما صدر منها ، وتكتفي بعينات .

وإذا عدنا لترجمات «يوليوس قيصر» وحدها للمسنا كم هو خصب مجال الدراسة ، والتنوع في مجالاتها ونواحيها ، فهي تتمحور حول مسرحية واحدة وتتفرع إلى أزمنة مختلفة ومشارب وأساليب عدة بقدرات متفاوتة ، وسيطرة على الأصل وقدرة شكسبيرية في النص المترجم استيعابيا وإفرازا لعناصره الغنية وأساليب صياغته .

في الابداع العربي

« الأدب توأم الحياة ، والحياة توأم الأدب » . يقول ميخائيل نعيمة في مقدمته لمسرحيته « الآباء والبنون » : لكن يسمي النهضة بأنها رياح هبت علينا من الغرب ، فهو يريد القول : إن حياتنا قد تغيرت فتغير أدبنا . وهو محق . لكنّ سعي مبدعينا إلى الأشكال الجديدة والأساليب الجديدة ، والأفكار الجديدة ، والأجناس الأدبية الجديدة ليس غريبا على المبدعين أينما كانوا في العالم . فالفن والشعر إن هو إلا السعي الدائم للتعبير عن روح الإنسان بشكل جميل وجديد ومتميز .

لكن هذا البحث عن الجميل الجديد والمتميز في مطالع نهضتنا الفكرية والأدبية يكتسي عندنا معاني أخرى تمتُّ الى وضعنا الحضاري والإشكاليات التي نعانيها .

فالقصيدة العربية في حركة الأحياء تكسر عزلتها باتجاه الموروث القومي ، وتتخطى الموت والزخرف نحو استعادة عافيتها وقوتها وأغراضها ومصطلحها . لكن أن نصب الزيت الجديد في الأواني القديمة ظل إشكالية مؤرقة : كيف يكون الجديد جديدا وهو يسكن في سياق القدم وأشكاله وإفرازاته ؟!

من هنا كان على هذه القصيدة التي خرجت إلى الحياة أن تكسر عزلة ثانية باتجاه الموروث الإنساني فخرجت من بيضة القدم كما تخرج العنقاء جديدة متوهجة ملتهبة .

فالمسألة بالنسبة للمبدع العربي لم تكن الخيار بين موروثين ، الواحد قومي والآخر إنساني . إن هويته الحضارية لا تؤرقه بقدر ما يؤرقه أن يكشف عنها ويدفع بها في حركة التاريخ ويخرجها من الموت .

ففيما كان يوسع رؤياه ، ويحدد انتماءه الإنساني ، كان يؤكد على هويته الحضارية . فالتعامل مع المبدعين في العالم وإنتاجاتهم ليس في مركزها إلا الإنسان والفكر والجمال ، ليس فيها غير الحرية والخروج من الموت . وعملية نفض الغبار والعبور إلى الآخر إن هي إلا زحزحة للرماد الذي تراكم خلال العصور على الروح والجسد ليحجب الأفق ويحجم رؤيا الروح والعين .

الميراث الإنساني هو ميراث المبدع العربي ، إن هو إلا وجه آخر لميراثه الحضاري والعبور إليه تأكيدا لهوية هذا العربي وصحوته .

هكذا يمكن أن نقوم انفتاح المبدعين العرب على إبداعات العالم وكسرهم عزلة القصيدة في الأبعاد المتباينة .

كيف للميراث أن يخدم الإبداع ؟ هذه هي المشكلة دون أن نهدد الانتماء أو نضيع في متاه اللا هوية .

كيف للتراث أن يصبح حيا من خلال الإنسان ، فالتراث للإنسان ، كلاهما يدفع الآخر ، إما باتجاه الموت بالعزلة ، أو باتجاه الحياة بالخروج إلى السفح وتحمل ضريبة الرياح والعاصفة .

الانتماء والتجاوز بالإبداع يقترن بالانتماء والعبور إلى الآخر الحضاري والمبدع من أجل الحياة والنهضة والصحوة .

فالمؤثرات الغربية بتفرعاتها الفرنسية والأنجلوسكسونية وأوروبا المتمركسة قامت بعملية عبور متماثلة فيما بينها ، الأوروبي يعبر إلى أمريكا والأمريكي يعبر إلى أوروبا ، وكذلك الحال بين أوروبا الغربية والغرب المنشق بالماركسية . وماذا بقي في النتيجة ؟! بقي الإنسان والجمال والحرية كما بقي الانتماء .

الحياة والجمال والخير هو ما يجذبنا في الآخر ، وهو ما يجذب الآخر الينا . ادغار آلن . بو ولت ويتمان ، شكسبير ، تي إس اليوت وغيرهم .

شارلز بودلير ، ستيفان مالارميه ، رامبو ، اندريه بروتون ، لويس أراغون ، ناظم حكمت ، غارسيا لوركا ، بابلو نيرودا ، إن هم إلا إشعاعات من الروح الإنساني المشترك .

وما يقدمه الآخر إلينا من الغرب أو من الشرق في عالم الإبداع والشعر من موضوعات وأساليب وأشكال متميزة يخضع لهويتنا الحضارية التي تمارس حضورها على الاستقبال من خلال المبدعين الذين يحولون التقنيات إياها إلى تقنيات عربية . يعبرون عن همومنا ويستفيدون من الخبرات الإنسانية كما من الميراث القومي ليضيئوا درب الحياة إلى المستقبل .

إن بو وويتمن وشكسبير واليوت قدموا للمبدع العربي الشرارة التي قدحت حيويته وكشفت عن مخزونه ، وما يحتاجه في آن . لذا يستقبل المبدعون العرب ويفرزون مفاهيم الآخر عن القصيدة مذاهبه ورؤياه ، فلسفته ، تطلعاته لا الجزئية الطائرة أو الصورة العابرة .

ولأؤكد من جديد على أن البحث الدائب لدى المبدعين العرب عن نماذج أو مدارس أو أفكار أو أجناس مغايرة أو تقنيات لا تتوفر لديهم من أجل أن تستوعب معاناتهم الحاضرة وليجلوا هويتهم وانتماءهم للإنسان والحضارة .

شكسبير وشوقي

يمكن أن نجد قواسم مشتركة بين تعامل شوقي مع المادة التاريخية في الشعر وتعامل شكسبير ، لكننا للاقتصاد سوف نركز على مسألتين سريعتين :

الأولى : هي موقف أحمد شوقي من الإنسان والميراث القديم .

والثانية : هي رسم الشخصية .

حين يباهي شوقي العالم في قصيدة مطولة تقارب الثلاثمائة بيت بتاريخ مصر في مؤتمر للمستشرقين في صيف ١٨٩٤م لا يخطيء فيه وجهه الإنساني . لكنه

يحدد أن رعمسيس وإيزيس وأوزيريس وغيرهم من الـرموز التـاريخية والأسطورية إن هي إلا إشعاعات جزئية من تلك الاشعاعات التي جاءت بها الحقيقة الزهراء ، جاعلا هكذا الموروث العربي الاسلامي والموروث الفرعوني تراثا مشتركا لمصر .

إن بعض أبطال شوقي ـ كليوباترة وقيس ـ أشبه بأبطال شكسبير ينصرون العاطفة على الواجب ويخرجون هكذا من حبكة المسرح الكلاسيكي لراسين وكورني إلى مسرح شكسبير المتمرد أو البربري على لسان فولتير .

وهكذا نرى أن شوقي في زحمة الرموز التاريخية يتعجل فيستعير لكليوباترة صورة من بلوتارخ المؤرخ الروماني أو شكسبير تعبر عن مصالح روما الطاغية أكثر مما تعبر عن طموحات مصر المحتلة التي تحاول كليوباترة الاستقلال بها . فهي داعرة فاجرة لأغراض السياسة والغريزة .

لكن شوقي يعود فيصحح الوضع ويرسم لكليوباترة صورتها التي تعبر عن واقع الشرق . إنها زنوبيا أخرى بطلة مشرقية قومية تنهض في وجه روما التاريخ .

وحين يجهد شوقي ليجعل من التاريخ مادة شعرية إن في القصيدة المفردة أو في المسرحية المركبة ، ويعالج التقنيات الدرامية ، ويطوع القصيدة العربية للأجناس الجديدة ، ويتوسل الحبكة المزدوجة في المسرحية الواحدة ، حبكة تاريخية وحبكة عاطفية كما فعل قبله خليل اليازجي (١٨٧٦) في « المروءة والوفاء » ، يقتفي خطى شكسبير الذي خصه بقصيدة يدافع فيها عن فنه ونظامه[٢] .

وكان فيكتور هوغو الذي خصه شوقي أيضا بقصيدة في ديوانه قد استنبت مفهوم المأساة الشكسبيرية على الخشبة الفرنسية بمسرحيته « هرناني » التي اتخذها الرومانسيون الفرنسيون لدى عرضها وسيلة للتظاهر ضد الكلاسيكية[٣] .

هذه التقنيات الدرامية التي استعارها شوقي من الأدب الغربي لم تجعل منه غربيا ، بل أكدت على حيوية اللغة العربية وقدرة إبداعها وانتمائها للحياة والحضارة .

حين تكون المادة جاهزة لا يبقى للشاعر إلا أن يشكلها ، في الأجناس الشعرية غير الغنائية أو الوجدانية تنسحب ذات الشاعر إلى خلفية الإبداع الذي يتطلب في هذه الأجناس خلافا للشعر الغنائي أنْ يندمج الذاتي في الموضوعي وأن يذوب فيه .

فالشعر القصصي والملحمي والمسرحي يستدعي السيطرة على تقنيات هذه الأجناس واستبعاد العاطفة الذاتية التي هي من ضرورات الشعر الغنائي ، ويبقى للمبدع في هذه الأجناس أن ينفعل بموضوعاته وشخصياته لا أن يتعامل معها بآلية النظم فحسب .

بينما في الشعر الغنائي يأتي الانفعال أولا كشرارة تقدح عملية الإبداع وتوجهه في مساراته المطلوبة فيأتي التعبير والتصوير والإيقاع ليصوغ معاناة الشاعر الذاتية التي مادتها الوجدان .

أما مادة الأجناس الأخرى ، فهي مادة موضوعية يتعامل معها الشاعر من خلال صنعته وقريحته في آن ، فالتاريخ أو الأسطورة أو المادة الاجتماعية أو التجربة الخيالية في الأجناس غير الغنائية تحل محل الوجدان والتجربة الشعرية مادة الشعر الغنائي ومنطلقه .

وليتوفر النجاح في إبداع هذه الأجناس يصبح الذاتي موضوعيا والموضوعي ذاتيا ، فتأخذ المادة الجاهزة بنية أخرى وتتشكل في صورة جديدة .

مادة الإلياذة تاريخ ومادة الشهنامة تاريخ ومادة قلقامش تاريخ ، لكنه تاريخ تتلقفه الذات الشاعرة ، وتفرزه كائنا آخر ، في التاريخ نبحث ونسأل عن الحقائق هل هي صحيحة أم فاسدة ، في شعر الأجناس غير الغنائية نسأل كيف تجلت المادة التاريخية ، وكيف تشكلت أو تصورت حسب مرجعيات تقنية ثابتة متطورة حسب العصور ، كوحدة الفعل والحبكة ورسم الشخصية وتماسك العمل المبدع والسيطرة على أدواته وآلته ، والإبداع لا يعني إخضاع المادة للنظم والوزن ، والفارق دقيق جدا بين الإيقاع الذي يصبح روحا للمادة يمسكها من كل الأطراف والإيقاع الذي لا يتعدى أن يكون إطارا شكليا ومجرد تفاعيل تمسك المادة من طرف واحد .

لماذا لا نسمي الألفية ـ ألفية ابن مالك ـ شعرا مع توفر الوزن ؟ ولماذا لا يهزنا شعر الزهاوي الذي نظمه في الكهرباء ونظرية النشوء والارتقاء وعلوم الفلك ؟!

ولماذا لا نسمي الإسلام ، لأحمد محرم ، ملحمة ، مع أنها انتحلت تلك التسمية ؟!

ولماذا نصر على تسمية « نيرون » مطران قصيدة مع أنها قاربت الأربعمائة بيت تلبست بعض أردية الشعر الملحمي والقصصي ؟!

وملحمة بساط الريح ، لفوزي المعلوف وعبقر لأخيه شفيق وثورة في الجحيم للزهاوي و . . و . . و . . ليست التقنية وحدها هي المعيار ، وليست اللغة الشعرية فقط هي المعيار ، لابد من الخروج من النظم إلى روح الفعل المبدع ، أن يتحد الموضوعي والذاتي من خلال انفعالات الشاعر الحية بمادته وموضوعه ، لا أن يتعامل معها تعاملا خارجيا بآلية النظم ، حين يكون الشاعر قادرا على حذف المسافة بين الذاتي والموضوعي ، فيصبح الموضوعي ذاتيا والذاتي موضوعيا من خلال الانفعال المبدع نستبشر بالثمرة الطيبة . . وحين يبقى الذاتي ذاتيا ، والموضوعي موضوعيا ، ويبقى ما بينهما من فصل ، فالنظم هو النتيجة .

وهكذا ، فإن المادة الجاهزة وشروط التقنية المطلوبة واللغة تصير خلقا آخر من خلال المبدع أو تبقى كما هي مفككة لا تصلها لحمة وإن تم الحفاظ عليها بالشكل .

وكشكسبير تناول أمير الشعراء أحمد شوقي المادة التاريخية الواحدة ولكنه صاغها صياغتين مختلفتين . . مرة بصياغة وشفرة القصيدة الغنائية ، ومرة من خلال التقنية المسرحية . ففي قصيدة « كبار الحوادث في وادى النيل » مقطوعة مطولة عن قمبيز القائد الفارسي الذي فتح مصر (٥٢٥ ق . م) لا تقل عن ثمانية عشر بيتا (١٨٩٤م) وفيما بعد في أواخر حياته ألف شوقي مسرحية كاملة عن قمبيز .

ومقطوعة أخرى عن كليوباترة بلغت زهاء واحد وعشرين بيتا ثم ألف في عام ١٩٢٧م مسرحية بعنوان « مصرع كليوباترة » . ما يهمنا هنا أن صورة

« قمبيز » لم تتغير في المسرحية عنها في القصيدة ، بينما في المسرحية الأخرى « مصرع كليوباترة » تغيرت صورتها تغيرا كليا عما هي في القصيدة .

السؤال ما سبب هذا التغير وما دواعيه ؟!

ونحن نتكلم هنا لا عن الاختلافات والتفاصيل التي أدخلتها تقنية المسرحية والتي لم تقتضها القصيدة . . بل نتكلم عن موقف شوقي من كليوباترة كملكة مصرية .

فالفارق بعيد والبون شاسع بين صورتها في القصيدة وصورتها في المسرحية ، كالفارق بين المرأة الأفعى والمرأة البطلة .

ماذا حدث ليغير أحمد شوقي موقفه من كليوباترة ؟!

أليست هي ملكة مصر على الحالتين ؟ فلماذا تظهر في القصيدة حية رقطاء ، وفي المسرحية بطلة موحدة محررة ؟ قبل أن نجيب على هذه التساؤلات لابد من استحضار أبيات القصيدة عنها .

يقول شوقي :

والرعايا في نعمة ، ولبطليموس في الأرض دولة علياء
فقضى الله أن تضيع هذا الملك أنثى صعب عليها الوفاء
اتخذتها روما إلى الشر تمهيدا وتمهيده بأنثى بلاء
فتناهى الفساد في هذه الأرض وجاز الأبالس الإغواء
ضيعت قيصر البرية أنثى يا لربي مما تجر النساء
فتنت منه كهف روما المرجى والحسام الذي به الاتقاء
قاهر الخصم والجحافل مهما جد هول الوغى وجد اللقاء
فأتاها من ليس تملكه أنثى ولا تسترقه هيفاء
بطل الدولتين حامي حمى روما الذي لا تقوده الأهواء
أخذ الملك وهي في قبضة الأفعى عن الملك والهوى عمياء
سلبتها الحياة ، فأعجب لرقطاء أراحت منها الورى رقطاء
لم تصب بالخداع نجحا ولكن خدعوها بقولهم حسناء
قتلت نفسها وظنت فداء صغرت نفسها وقل الفداء
سل كليوباترة المكايد : هلا صدها عن ولاء روما الدهاء ؟

فبروما تأيدت وبروما هي تشقى وهكذا الأعداء
ولروما الملك الذي طالما وافاه في السر نصحها والولاء
وتولت بمصر يمينا على المصري من دون ذا الورى عسراء
تسمع الأرض قيصرا حين تدعو وعقيم من أهل مصر الدعاء
وينيل الورى الحقوق فإن نادته مصر فأذنه صماء
فاصبري مصر للبلاء وأني لك والصبر للبلاد بلاء
ذا الذي كنت تلتجين إليه ليس منه إلى سواه النجاء(٤)

ما هي مصادر القصيدة التي استمد منها شوقي معرفته عن كليوباترة ؟ وهل هي مصادر أدبية أم تاريخية أم أن شوقي مزج بين المصدرين معا في تصويره لهذه الملكة السيئة الحظ ؟

ثم لماذا غيب صورة « مارك أنطونيو » وأبقى ذكر « يوليوس قيصر » وأكتافيوس ، بينما توسع في المسرحية في علاقتها مع أنطونيو حتى تكاد تكون هذه العلاقة محورا أساسيا لها .

هل كان شوقي ينطق بلسان الآخر في القصيدة ونطق بلسانه في المسرحية ؟
ونعني الآخر ، الآخر الأدبي والآخر التاريخي على حد سواء ؟!
لماذا هذا الإجماع أو شبه الإجماع على صورة كليوباترة في الدراما الأوروبية التي تصورها نموذجا للملكة الشرقية والشرقيين . . ؟
تريد أن تحصل على المجد بالخديعة دون أن تجهد أو تعمل من أجل ذلك ، مبذرة ، تنصرف إلى اللذات وتتصف بالغواية والحيلة .

وبالنسبة لشكسبير الذي اعتمد على بلوتارك حتى حين انهزمت وقررت أن تنهي حياتها بالانتحار كانت أنانية محتالة ، ودست إلى أنطونيو وصيفتها لتعلمه بأنها انتحرت فانتحر ، وعندما علمت بانتحاره يقينا أنهت هي بدورها حياتها بإباحة جسدها للثعابين .

وغني عن البيان أن الدراميين الأوروبيين من شكسبير ودرايدن وجودل وبرنارد شو الذين كتبوا مسرحيات عن كليوباترة اعتمدوا على كتاب المؤرخ الروماني بلوتارك « حياة العظماء » وغيره ، كما أثر فيهم السابق على اللاحق من

حيث البنية الدرامية ورسم الشخصية ، وأغلب الظن أن شوقي حين كتب كبار الحوادث في وادي النيل (١٨٩٤م) كان يستقي مادته من بلوتارك مباشرة أو مداورة في الصياغات الدرامية المختلفة التي أثارت الغرب بحياتها وملكها وحبها وموتها ، فأصبحت من الرموز الإنسانية الخالدة سيما أنها عبرت عن مرحلة خصبة من مراحل نزاع الشرق والغرب ، روما وغيرها من القوى الناشئة .

ماذا لو انتصرت مصر ؟ ألم يكن مصير العالم المتمدن آنذاك قد تبدل كما تبدل عشية الفتح الإسلامي ؟

ألم تؤسس روما امبراطوريتها وملكها بعد أن صارعت « قرطاجنة » لزمن طويل وأزاحت ثقلها عنها وعن العالم .

ألم يكن سكان روما يحذرون أطفالهم ويخوفونهم إن أرادوهم أن يسلكوا سلوكا طيبا بأن هانيبعل ـ القائد القرطاجني ـ الذي فتح أسبانيا وحاصر روما هو على الأبواب ؟!

فالنزاع مع كليوباترة هو كالنزاع مع زنوبيا ، هو من أجل الهيمنة على الشرق والسيطرة على موقعه الاستراتيجى على طرق التجارة القديمة والهيمنة على موارده الحيوية .

فكيف إذن ستكون صورة كليوباترة في المصادر الغربية أدبا وتاريخا بعد انكسارها في نزاعها مع روما ؟!

وكيف تتجرأ هذه الأنثى أن ترفع رأسها بوجه جبار العالم آنذاك وهو الذي يمدها بالشرعية والقوة ؟!

فهل سيرحم « بلوتارك » كليوباترة أو غيره من المؤرخين الرومان والأوروبيين ؟ سيما في تصويره لبذخها في وليمتها التاريخية التي استقبلت فيها انطونيو ، وهل سيكون المبدعون الدراميون من شكسبير وغيره أكثر رحمة وإبداعهم يتوقف على مبالغات المخيلة وصورها الضخمة ؟!

والسؤال هو لماذا لم ينتصف شوقي لكليوباترة في القصيدة إياها وينتصف لها في المسرحية ؟!

إذا عدنا إلى نص الأبيات الواحد والعشرين التي اختص بها شوقي كليوباترة في قصيدة كبار الحوادث في وادى النيل لوجدنا أنه كان رومانيا أكثر من الرومان ، فهي التي ضيعت ملك بطليموس لا الرومان ، وهي قد ضيعت قيصر البرية أيضا يوليوس قيصر لا مجلس النواب في روما الذي اغتاله وطمع في سلطته .

وأتاها أوكتافيوس من ليس تملكه أنثى :

بطل الدولتين ، حامي حمى روما الذي لا تقوده الأهواء أخذ الملك وهي في قبضة الأفعى :

سلبتها الحياة فأعجب لرقطاء أراحت منها الورى رقطاء .

ثم يصب شوقي على رأس كليوباترة التهم إياها التي صبها عليها الرومان : الخداع والجبن في الانتحار ، والغرور ، والمكيدة ، والدهاء ، وعدم الاستماع لنصح روما التي لها العظمة والملك ، ولا مفر من قبضتها . . وقد عانت مصر من ذلك كله زمنا أعسر لم يكن لديها عليه إلا الصبر .

لم يجد أحمد شوقي في شخصية كليوباترة ولا في نزاعها مع روما بصيصا من معنى ، فردد الصورة التي رسمها الغرب لهذه الملكة المصرية ، بل كان أكثر قسوة وبرودة في هجائه لها هجاء مطولا ومدحه لأعدائها في السياق عينه .

فشوقي لم يكن يصوغ المادة التاريخية برؤية مستقلة ، بل كان يكرر رؤية جاهزة وموقفا منحازا سلفا بنظم يستحضر موقع المرأة الأسطوري من الشر ومكانته المريبة التي تنضح بها الحكايات الشعبية والقصص الفلكلورية في الموروث الشعبي .

يا لربي مما تجر النساء ؟!
أنثى ، صعب عليها الوفاء
تمهيده بأنثى بلاء
فتنت كهف روما المرجى
رقطاء أراحت منها الورى رقطاء
خدعوها بقولهم حسناء(٥)

وهذا العجز الأخير هو صدر بيت من قصيدة قد بعثها شوقي إلى القاهرة من

باريس يمدح بها الخديوي ويستفتحها بالغزل ، لكن الديوان الملكي تردد في نشرها في الجريدة الرسمية آنئذ هل ينشر المدح مع الغزل أم يجرده منه ، ولكن القصيدة أهمل نشرها في النهاية .

ويهمنا منها أن شوقي لم يستعر جاهزية الصورة في تصويره لكليوباترة من حيث نزاعها مع أوروبا فحسب ، بل استعار جاهزية أخرى من الذاكرة أكثر إيلاما . . ألا وهي علاقة الأنثى بالرجل ومكانتها من البيئة الاجتماعية والحضارية ، وخرج بموقف فكري منحاز ضدها سلفا من الناحية الوجودية ، كما انحاز ضدها من ناحية النزاع السياسي .

في العشر الأخير من القرن الماضي ، كان شوقي قد أرسل إلى باريس في بعثة ليتم علومه الإدارية ، ولكن مهمته الرسمية لم تكن تعني شيئا لسلطان القاهرة يومئذ . . وقد أفهمه المسؤول عن البعثات عندئذ أن هذه البعثة إن هي إلا وسيلة للاطلاع على الآداب الأوروبية والاستفادة منها لتلقيح موهبته والارتقاء بها إلى مستوى جدير بموقعه كشاعر رسمي للسلطة .

وأخذ شوقي ينكب على الشعر الفرنسي من أجل هذا الغرض . ويقول في بعض مذكراته « يكاد هذا الثالوث يفنيني وأفنيه » ، ويقصد بالثالوث « فيكتور هوغو » و « الفرد ديموسيه » و « لافونتين » ، وهم من كبار شعراء الحركة الرومانسية في فرنسا وزعمائها . ترجم قصيدته البحيرة للافونتين وحاكى أو عارض قصيدة « أساطير القرون » لفيكتور هوغو في قصيدة « كبار الحوادث . . . » .

فليس من الغريب أن يصور كليوباترة في عهد التلمذة على الغرب بهذه الصورة التي يستغرب منها المرء أنها تعارض في أن ما قاله عن ملوك مصريين آخرين متعاطفا .

فهو يردد ما يقول الغرب دون أن يتساءل أو يحتكم لرؤية شعرية مخالفة ، ينظم المادة الجاهزة وينقلها من حضارة إلى حضارة دون أن يراعي مسارات الخطاب واتجاهاته عند أصحاب اللغة الشرعيين .

وحين نعلم أن الخطاب في القصيدة كان موجها إلى المستشرقين في جنيف (١٨٩٤م) يخطر لدينا تساؤل مشروع لاختلاف الصورتين ، صورة كليوباترة

في القصيدة ، وصورتها في المسرحية . . إلى أي مدى ساهم هذا الخطاب في تشكيل صورة كليوباترة بالصورة التي شكلها شوقي ؟!

أم أنه كان يصورها عن قناعة ، وحين جاء بعد ثلاثين عاما في المسرحية ليصورها مرة أخرى تغيرت قناعاته ، وتغيرت المرحلة ، وتغير الخطاب ، فهو يخاطب هذه المرة المصريين الذين ينوؤون تحت ثقل الاحتلال الانجليزي فليس من الطبيعى أن يهجو ملكة بارزة في تاريخهم ، ويمدح أعداءها الذين اقتحموا حريتها في عقر دارها ، فهي ملكة محنكة تتمتع بنفوذ الرؤية ، وقوة الشخصية ، لا تفكر بنفسها بقدر ما تفكر بمصر وطنها ، الموت ولا العار هو شعارها ، لا الارتماء في حضن الفاتح ، والاستسلام إليه . فبعد زواجها من يوليوس قيصر شرعا والذي كانت تقصد منه حماية مصر ، لم يبق لها من يحميها ، لذلك استمالت انطونيو الذي جاء ليطوعها لصالح روما ، فأوغرت صدره ضد روما وطنه من أجل أن تحمي ملكها ووطنها من هذا الفاتح الغازي الذي يستعلي عليها بالقوة والظلم .

ويعيد شوقي في صياغة المادة التاريخية بما يتلاءم مع هذه الرؤية الجديدة لكليوباترة التي تفرضها عليه المرحلة التاريخية والوعي النامي للشخصية الحضارية ، فيستجيب إلى روح الجماعة التي يخاطبها ، ويصور الملكة المصرية التي يتعاطف معها المصريون بصورة مخالفة لصورتها الأولى ، في قصيدته « كبار الحوادث » .

وهكذا تجد شوقي يبرر نقاط الضعف في شخصية كليوباترة ، ويضخم صفاتها الحسنة الأخرى ، حتى تستقيم الصورة لإرضاء الذوق العام وروح المرحلة .

فانسحابها من معركة « أكسيوم » لم يكن غدرا وخوفا من مواجهة أوكتافيوس ، بطل روما القوي ، بل كان حنكة وحصافة ضد أعداء مصر ، فاسمعها تقول في المسرحية :

قلت روما تصدعت فترى شطرا من القوم في عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيش وشبا الوغى ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف علموا هارب الذئاب التجري

فتأملت حالتي مليا وتدبرت أمر صحوي وسكري
وتبينت أن روما إذا مازالت عن البحر لم يسد فيه غيري
كنت في عاصف سللت شراعي منه فانسلت البوارج أثري
فنسيت الهوى ونصرة انطونيوس حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبي وأبا حبيبتي وعوني وذخري
موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر(٦)



وكانت كليوباترة هنا تضحي بحبها من أجل وطنها ، بينما يطنب المؤرخون الرومان والأوروبيون ومن بعدهم المبدعون الدراميون في أسباب هذا الانسحاب الذي مكن اوكتافيوس من السيطرة والغلبة على مارك انطونيو . فبعد معركة البحر معركة البر لم تكن شيئا مذكورا .

وإن كليوباترة ارتكبت خطأ فاحشا بهذا الانسحاب الذي جر عليها وعلى حليفها الويل والهزيمة في ضوء ما نعرفه من المادة التاريخية في بلوتارك وغيره ، وفي ضوء ما نعرفه من الصياغات الدرامية لهذه المادة نجد في مسرحية « مصرع كليوباترة » لشوقي وعيا آخر ، تولد عن قناعة جديدة لم تكن موجودة في أواخر القرن الماضي .

كانت مصر تحتاج الدعم الأوروبي في تلك المرحلة لاسيما فرنسا ، فانفتحت على الثقافة الأوروبية وفتحت باب البعثات إليها على مصراعيه ، والخطاب الشعري كالخطاب السياسي يأخذ في اعتباره حساسية الآخر ، سياسية كانت أو ذوقية . فاعتزاز شوقي بمصر في مؤتمر المستشرقين بمجد مصر القديمة واليونان وروما والأديان التوحيدية وصلاح الدين الذي أحسن معاملة الخصم المتكسر في نهاية الحروب الصليبية ، كما مجد شوقي أسرة محمد علي المالكة ، حليفة الغرب الذي تحتاجه للإبقاء على استقلالها الذاتي في إطار الدولة العثمانية . وهذا كله لا اختلاف عليه ولا ينبو عن الذوق في الخطاب الموجه إلى المستشرقين فى عام (١٨٩٤م) . أما في المسرحية التي أنجزها شوقي (١٩٢٧م) فقد تغير الخطاب ، وتغيرت المرحلة ، فتغيرت الصورة ، مع أن الملكة هي هي لم تتغير(٧) .

شكسبير ومطران

لم يكن خليل مطران أقل اهتماما من أحمد شوقي بشكسبير ، فقد ترجم له بعض مآسيه المشهورة إلى العربية عن الفرنسية ، وهي هاملت (١٩٤٩) ، ومكبث (١٩٥٠) ، وتاجر البندقية (١٩٢٢) ، وعطيل (١٩١٢) ، والملك لير (١٩٢٧) V111 ، وريتشارد الثالث (١٩٢٧) ، ويوليوس قيصر (١٩٢٧) ، والعاصفة (١٩٤٧) ، (انظر يعقوب م . لاندا ودراسات في المسرح والسينما - ترجمة أحمد المغازي - القاهرة ١٩٧٢ ص ٤٥٧) .

وكتب مقدمة ذكية عن بلاغة شكسبير الشعرية ، وربطها بالبلاغة العربية . كما قدم اجتهادا فيلولجيا (فقه لغوي) في أصل اسم شكسبير ، اشتهر من بعده وجعل اسمه دمجا للشيخ أسبر = شكسبير ، مستندا على ما قدمه من معرفة درامية في مسرحية عطيل بالعرب وحضارتهم في المغرب العربي الكبير ، وعطيل قائد مغربي ، تدمر سعادته الغيرة ، ويزعم مطران أن جذور شكسبير ربما تتصل بسواحل الأبيض المتوسط من شواطيء إيطاليا الجنوبية التي اختلطت فيها الأجناس والقوميات والعرب منها . إلا أنني لا آخذ هذا الاجتهاد الاحتمالي على محمل الجد . لكن ذلك كله يؤشر إلى الطريقة التي استقبل فيها مطران شكسبير وأحبه وأعجبه حتى منحه الهوية العربية في إطار الإبداع والبلاغة .

وكما أفرز شوقي إعجابه بشكسبير في قصيدة يدافع فيها عن فن شكسبير ، وحاكاه في رسم بعض من شخصياته المسرحية ، فإن مطران أدخل إلى شعر العربية جنسا آخر ألا وهو القصة التاريخية من خلال الوحدات المشهورة والحبكة ورسم الشخصية والحوار ، كما في قصيدة « بزر جمهر » و « فتاة الجبل الأسود » و « ملحمة نيرون » .

واتخذ من التاريخ قناعا ليطرح مشكلة الاستقلال والحرية ، وينبه إلى أن مسؤولية الشعوب أكبر من مسؤولية الطغاة إذا اختل الميزان .

وما من ريب أن مطران قد استفاد من ترجماته ، لكنه تحول بهذه الاستفادة من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر : أي من المسرحية إلى القصة ، اللتين لهما تقنيات مشتركة .

وكما كان الاهتمام بشكسبير حافزا لولادة الرومانسية الألمانية من خلال الترجمة (الأخوان شليغل) وسموا بالأدب من المستوى القومي إلى الآفاق الإنسانية (هرردر) وعبر شللر وغوتيه عن اعجابهما بثورة شكسبير على الكلاسيكية ، الأول في مسرحية ماري[٨] ، ملكة اسكتلندا ، والثاني في فاوست ، فكذلك كان شكسبير من مصادر إلهامات الأجناس الجديدة في الشعر العربي في المسرح والقصة الشعرية عند كل من أحمد شوقي ومطران ، وجعل التاريخ مادة شعرية كالوجدان سواء بسواء .

وقد جمع كل من شوقي ومطران ـ كما فعل شكسبير وغوتيه وفيكتور هوغو ـ بين الكلاسيكية والرومانسية ، لذلك ترأسا جماعا أبولو .

شكسبير وباكثير

أما علاقة علي أحمد باكثير بشكسبير ، فقد أخذت منحى آخر ، وتمحورت لا على التقنية الدرامية التي أصبحت مستتبة ، بل على الوسيلة الشعرية ، فقد عالج شوقي المسرح بأدوات غنائية ، رغم مرونته وتفننه ، فجاء علي أحمد باكثير أولا من خلال ترجمة روميو وجولييت لشكسبير التي ترجمها علي أحمد باكثير شعرا ، وقد بادر باكثير إلى استخدام طريقة شوقي في القصيدة الموحدة الوزن والقافية المقطعة إلى حوارات على لسان الشخصيات المسرحية[٩] . إلا أنه لم يرض عن ذلك حين قارنه بالأصل . أضف إلى ذلك تحدي أستاذه للشعر العربي والثقافة العربية أن يكون لها نظام كنظام الشعر المرسل الذي استخدمه شكسبير للتعبير عن أدق خبايا النفس الإنسانية ، ومن خلال المسرحية كجنس أدبي متفوق .

واستجابة باكثير لهذا التحدي شكلت منعطفا في تاريخ الشعر العربي الحديث ، قصيدة ومسرحية . لقد لاحظ باكثير أن البحور الصافية كالخبب والرمل والرجز والكامل ، تتألف من تفعيلة واحدة تتكرر بشكل مساو ومتناسب في كل شطر من أشطر القصيدة ، لكن لماذا لا يوزع هذه التفعيلة بشكل متفاوت فيكسر الرتابة ويمارس حرية أوسع لاسيما في فن كفن المسرحية ؟

فشكسبير لا يستخدم نظام الشعر المقفى في مسرحياته ، بل يتوسل ما يسمى بالـ (RUNNIG BLANK VERSE) ، أي الشعر المرسل المنطلق ، فجرب ذلك ووصل إلى نتائج ثورية أضافت ثمانية بحور منطلقة من البحور القديمة هي الخبب والرمل والمتقارب والكامل والوافر والهزج والرجز ابتدأ ببعضها وأتم غيره بعضها الآخر .

لم تكن محاولة باكثير هذه مقتصرة على الترجمة ، بل تعداها إلى مسرحية « اخناتون ونفرتيتي » التي صاغها على منطلق الخبب من أولها إلى آخرها (١٩٤٠)[١٠] .

وعند أخذ بدر شاكر السياب هذا الابتكار ، لكنه أعاد إليه القافية واستبقى توزيع التفعيلات بشكل متفاوت[١١] . وكذلك فإن الجيل الحديث من المسرحيين العرب بعد شوقي ، كعبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبدالصبور ومعين بسيسو في مسرحياتهم العديدة استخدموا الطريقة نفسها التي استخدمها علي أحمد باكثير في الإبداع والترجمة ، أي المنطلق المرسل .

وقد امتدت مؤثرات شكسبير لتصل إلى المدرسة الشعرية الحديثة في شعرنا العربي لا من ناحية الإيقاع الذي استنبطه باكثير فحسب ، بل من ناحيتي التركيب الدرامي للقصيدة ، كما عند بدر شاكر السياب[١٢] .

شكسبير ولويس عوض

ويمكن أن نرصد مؤثرات شكسبيرية في قصائد لويس عوض في مجموعته الشعرية « بلوتولاند » (١٩٤٧م) . ولكن من خلال التقنية الإليوتية ، فلويس عوض يضمن أقوالا من مسرحيات شكسبير وغيره في قصائده المفردة . ولتغني وتضيء في آن سياق القصيدة ومعاناتها المركزية . ففي قصيدته « الحب في سان لازار » ص ٥٩ ـ ٧١ يستعير من مسرحية « انطونيوس وكليوباترة » قول مارك انطونيوس باللغة الانجليزية دون أن يترجمه إلى العربية ص ٦٨ THERE'S BEGGARY IN LOVE THAT CAN BE RECKON'D) ويعني بالعربية « هناك استجداد في الحب الذي يمكن أن يحسب » . ومعاناة قصيدة عوض تدور على الحب وانتظار الرجل للمرأة المناسبة .

والاستشهاد باللغة الأصل هو من ابتكارات عزرا باوند في القصيدة الحديثة ، وتبعه في ذلك اليوت الذي ضمن الأرض الخراب استشهادات من اللاتينية والفرنسية ، وعوض في « بلوتولاند » ينسج على هذا المنوال .

وفي قصيدة عوض « أموت شهيد الجراح » ص (٧١ ـ ٧٧) في المجموعة ذاتها ، تسيطر الذاكرة الشكسبيرية من محفوظ عوض على مساحة القصيدة كلها على قصرها . فهي من الشعر المنثور ، لكن عوض ينفي تأثره بولت ويتمان ، بينما يؤكد انتماءه إلى طريقة اليوت ، في كل من « الحب في سان لازار » . وهذه القصيدة التي تنطوي على أربعة عشر تضمينا من مأثور شكسبير والإلياذة والشاعر الفرنسي فرانسوا فيون والانيادة ، تسع منها تتصل بأعمال شكسبير وسيرته ، مع أن القصيدة كلها لا تتجاوز الثلاثين شطرة .

يقول عوض : لو أنني صرخت : «ALAS - POOR YORICK» لما أبكيت قارئي .

وهو مأخوذ من هاملت شكسبير الفصل الخامس . كما يشير في القصيدة نفسها إلى يوريك مضحك الملك هاملت . وكان يوريك يحمل هاملت عندما كان طفلا . وفي الفصل الأخير من المسرحية يعثر هاملت بجمجمة يوريك فيرثيه بقصيدة ، استشهد عوض بمطلعها في فاتحة قصيدته .

وفي مسرحية «ترويلوس وكريسيدا » لشكسبير تهكم بالغ بالدوافع التي حدت بآخيل أن يخرج من عزلته ، ويساهم في القتال يتلخص في أن آخيل لم يَكنْ لباترو كل صداقة صافية ، بل حبا ملوثا . يختزل عوض تهكم شكسبير ذلك في قصيدة « أموت شهيد الجراح » بقوله :

باترو كل مات عبثا
آخيل مات عبثا
وسيف انطونيوس
في صدر انطونيوس
سهم العيون النجل
ورمح انطونيوس
في صدر اكتافيوس

كما يستشهد بالفرير لورانس ، وهو الراهب الذي زوج روميو وجولييت في صومعته ، وكتم سرهما ، واحتال على نجاتها ، لكن القدر أفسد عليه حيلته ، فانتهت بموتهما . وقبو كابيوليت هو القبو الذي دفنت فيه جولييت وروميو والكونت باريس .

كما يذكر نهر السنيور ، « وهو النهر الذي أغرقت أوفيليا حبيبة هاملت نفسها فيه بعد أن قتل أبوها وفقدت عقلها » ص (٧٥) . وعند هذا النهر :

العريس كونت باريس

وروميو الذي قتل العريس ، كونت باريس ، وجولييت التي قتلت روميو الذي قتل العريس باريس . وشكسبير الذي قتل جولييت التي قتلت روميو الذي قتل العريس ، الكونت باريس ، وشكسبير الذي غنى في فم فلوريزل وحرر الروح وقتل كورديليا وأطفأ الشموع في السماء :

أيها الفرير لورانس ، أنت قاتلهم جميعا

اقتلني

باترو كل مات عبثا

آخيل مات عبثا (٦٧ - ٧٧)

فالتضمينات من أعمال شكسبير تطغى على القصيدة . لكن عوض يستفيد منها ، ليضيء معاناة الحب المحبط ، كما في قصيدة « بروفروك » و « الأرض الخراب » لإليوت ، ومن خلال تقنية إليوت الشعرية ، ان عوضا يوظف الموروث الإنساني ليتكلم عن تجربته ، فالذاكرة ترفد وجدان الشاعر ومعاناته وإن خيل إلينا أنها هي الطاغية لا الوجدان .

فالكونت باريس الذي يشير إليه عوض في قصيدته ، ليس باريس هومير في الإلياذة الذي خطف هلين وتسبب بالحرب بين اسبارطة وأثينا ، بل هو الشاب الذي تقدم لخطبة جولييت في مسرحية شكسبير بعد أن تزوجت سرا من روميو ، ولد غريم أبيها ، وقد دخل باريس قبو كبيوليت ، حيث كانت جولييت مسجاة في موتها الزائف ، دخل ليبكي عند قدميها . ووجد روميو في بطن القبو فتقابلا ، ومات بسيف روميو .

وفلوروزيل الذي ذكره عوض في متن القصيدة هو أمير نبيل في مسرحية شكسبير « قصة الشتاء » وضر شكسبير في فمه كثيرا من الشعر الحنون .

وكان الروح آريل شديد الإلحاح في طلب حريته من سيده . وأخيرا أعتقه بروسبير و بعد أن أدى له آخر خدماته التي تمت بها المسرحية .

وأما قول عوض وأطفأ الشموع في المساء ، في قصيدته إياها ، فهو إشارة إلى قول ماكبث لشكسبير : THEIR CANDLES ARE ALL OUT AND THERE IS HUSBANDRY IN HEAVEN.

ما يعني بالعربية :

شموعهم كلها مطفأة

التدبير موجود في السماء

ولا يكتفي عوض بالتضمين من شعر شكسبير ، بل يستحضر محفوظة من سيرته ، فهو يسمي تاييس الراقصة الروسية بافلوفا بجعة الفولغا ، أسوة بشكسبير الذي دعاه بن جونسون بجعة نهر آفون ، وهو النهر الذي ولد بجواره شكسبير .

وقول عوض في القصيدة : « وقتل كورديليا » هو إشارة إلى الروح في مسرحيته « العاصفة » لشكسبير المتمثلة في آريل ، وهو طيف صاده الساحر بروسبير و عندما نزل الجزيرة المسحورة ، فوجد أسيرا فى شجرة ، فحرره منها على أن يستخدمه في قضاء مآربه إلى أجل مسمى .

وفي موضع آخر من مجموعته « بلوتولاند » ص (٩٤) ، يقارن عوض قوله بالعامية في سونيته رقم (٤) يقول شكسبير أو يقارنه بقوله هو :

الحب قال للموت : « يا موت حرام

تنسخ جمال الصبح بالعشق »

والفن قال للحب : « في المسا

أصون جمال الصبح للأنام »

يا نيني أنا هزمت الموت بناري

كل شبابك حي بأشعاري

يقول عوض قارن بهذا قول شكسبير SO LONG AS MEN CAN BREATH AND EYES CAN SEE

ما معناه بالعربية SO LONG LIVES AND THIS GIVES LIFE TO THEE

مادام الناس يستطيعون أن يتنفسوا والأعين أن ترى

مادام هذا يحيي حيوات هذا وهذا يعطيك الحياة

ثم يمضي عوض ، فيشير إلى سوتينات أخرى رقم ١٨ ، ١٩ ، ٣٨ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٦٠ ، ٧٣ ، ٨٥ ، ٨١ .

ويمكن القول : إن ذاكرة عوض الشكسبيرية تزاحم وجدانه ومعاناته وتهيمن على سياق القصيدة مع أن العكس هو المطلوب .

وعوض بالإضافة إلى هذه الإشكالية الإبداعية ، يزعم بأنه لم يتأثر بوولت ويتمان ، مع أنه يكتب قصيدة نثرية ، وينتمي إلى طريقة إليوت ، ويعلن أن شعره وشعر مجاييله يحتاج إلى معرفة الأساطير كي يصل إلى القاريء .

غير أن شكسبير ومأثوره الدرامي هو الذي سيطر على قصيدة عوض « أموت شهيد الجراح » . بينما تسيطر الأسطورة ، على طريقة إليوت ، على قصيدته الأخرى : الحب في « سان لازار » .

شكسبير والسياب

وقد صرح بدر شاكر السياب الذي درس الإنجليزية في جامعة بغداد ليدرسها ومارس الترجمة منها إلى العربية في الشعر الحديث ، صرح بأن شكسبير من الشعراء الأول الذين أثروا فيه قبل أن يستقر على تي إس اليوت وإديث سيتويل .

واليوت نفسه لا يمكننا أن نفهم شعره في معزل عن دانتي وشكسبير . والأرض الخراب تحفل بتضمينات مهمة من الكوميديا الإلهية وبعض مسرحيات شكسبير . إلا أن السياب كشاعر ذي عقيدة وموقف ، اهتم بما يقدمه إليه الشعراء الانجلوسكسون من تقنيات شعرية ليعبر عن رؤية متميزة ومنتمية .

وتبرز مؤثرات شكسبير في قصائد « المومس العمياء » و « حفار القبور » و « الأسلحة والأطفال » باعتماده على تراجيدية التصوير . فهو لا يبدع

المسرحية ، لكنه يعوض عنها بالقصائد التي يتداخل فيها المونولوغ والصورة ورسم الشخصية في مطولات شعرية لا هي بالغنائية ولا هي بالقصصية ، بل مزيج من الجنسين ، حيث يلتحم توتر الذات بالموضوع والموضوع بتوتر الذات في لحمة واحدة .

ففي قصيدة « الأسلحة والأطفال » يخاطب السياب آفون النهر الذي يمر بقرية شكسبير قائلا :

سلام لآفون روى عروق
شكسبير والزهر والداليه
أفق شاعر النور ، إن الشروق
تهدده غيمة داجية ،
سعى مكبث تحتها في احتراس
لقتل النعاس . .
لقتل النعاس البريء[١٣]

ومكبث ، بطل المسرحية التي تحمل اسمه قتل دنكان وهو نائم في ضيافته مطمئن إليه : « لقد قتل مكبث النعاس البريء » (ص ٥٥٨) .

وأغلب الظن أن السياب يحيي الشاعر العظيم شكسبير الذي يكشف عن جريمة مكبث الذي يمثل بالنسبة للسياب إنسان الحروب (الغرب) الذي يسعى تحت الظلام ليقتل طمأنينة العالم ، ويقتل نعاسه البريء .

وهكذا يحول السياب مكبث من رمز وجودي لقلق الإنسان وشهوة الحكم إلى رمز إديولوجي ينسجم مع موضوع القصيدة في تلك المرحلة ، ويدعو إلى السلام وكره الحروب .

إلا أن السياب لا يولع بمأثورات شكسبير لأسباب فكرية أو من أجل مضامين قصائده بحوافز إيديولوجية . فقد يستشهد أحيانا بشكسبير بصورة من صوره الشعرية أو تعبير عن تعابيره لحوافز جمالية حين يضمن في قصيدة الأسلحة والأطفال نفسها أشطر من مسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير كالتالي :

« دعيني . . فما تلك بالقبرة

دعيني أقل إنه البلبل
وإن الذي لاح ليس الصباح » ص (٥٦٧)

مشيرا إلى ذلك في الهوامش معتزا باطلاعه على روائع الغرب ، ومعيدا صياغة المعاني الشكسبيرية بشعر من نظمه .

أما تضمين السياب من شعر شكسبير الأكثر فنية وابتكارا فيتمثل في قصيدة « رؤيا فوكاي » حول الحروب أيضا وقتل الإنسان في تاريخ البشرية من أجل الذهب ، فالسياق التحتي للقصيدة هو سياق الأسطورة هابيل وقابيل . إما البنية الظاهرة فتدور حول أسطورة يشكلها السياب من أساطير .

يجعل السياب من كونغاي ابنة الملك الصيني التي تعمد بدمها صناعة ناقوس من الذهب والفضة والحديد والنحاس رموز الاستغلال الحديث . فلذا حين يرن الناقوس يقول (هاي هاي كونغاي) .

لكن السياب يجعل من هذا الرنين أغنية أريل في مسرحية « العاصفة » لشكسبير التي يغنيها لفرديناند :

« على عمق أذرعة خمسة
ينام أبوك في قرارة البحر
لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين
اسمع ها هو الناقوس ينعاه »[١٤]

أما ما يقوله شكسبير تحديدا فهو كما يلي : (THOSE SPARKLING PEARLS WER HIS EYES) « تلك اللآليء المتوهجة كانت عينيه » ، إشارة مفردة يدخل السياب في لحمة القصيدة الأسطورة التي يركبها من أساطير عديدة[١٥] .

وقد اتخذ إليوت فرديناند هذا في الأرض الخراب رمزا للحياة والموت ، بينما يجعل منه السياب أبا للبنت الصينية التي عمدت بدمها صناعة الناقوس في قصيدته رؤيا فوكاي .

ويجعل التجار يسرقون لؤلؤ عينيه ليبيعوه في السوق ، رمزا لممارسات الحروب وتكوين الثروات بالاستغلال والنهب .

وهكذا يركب السياب عدة مصادر في نسيج القصيدة بالتداعي ، فالناقوس إياه الذي ينعي البراءة براعم الطفولة يرن في غرناطة بلد غارسيا لوركا كما يرن

في القدس ، حيث

اسمر .... فانتصر
واثبتت دماؤه الورود في الصخر
أم أنها دماء كونغاي ؟ ![١٦]
لمن يدق « كونغاي ، كونغاي »
أهم بالرحيل في غرناطة الغجر
فاخضرت الرياح ، والغدير والقمر[١٧]

ثيمات شكسبيرية في المسرحية

لم يكن غرض هذه الدراسة أن تلج موضوع مؤثرات الثيمات الشكسبيرية وشخصياته في المسـرح العربي ، كما لم يكن من غرضها أن ترصد شكسبير في الترجمات العربية . وانحازت منذ البدء لتلقي الضوء على مؤثرات شكسبير في الشعر العربي الحديث لاسيما القصيدة والمسرحية .

أيا ما كان الأمر مؤثرات شكسبير في الثيمة أو رسم الشخصية الدرامية لا يمكن أن يبقى في معزل عن دراسات التأثير والتأثر . وجهنا اهتماما خاصا إلى ازدواج صورة كليوباترة في القصيدة المفردة والمسرحية عند أمير الشعراء أحمد شوقي في مطلع هذه الدراسة لأهميتها .

ولم نشأ أن نتوسع في مؤثرات الثيمات الدرامية لأنها تتطلب بحثا آخر . ويمكن في خاتمة دراستنا هذه أن نلقي أضواء سريعة ، بالإضافة إلى ما بذلناه من عناية في شعر شوقي ، على مؤلفين دراميين انعكست في بعض أعمالهم مؤثرات الثيمة والشخصية الشكسبيريتين .

فلإسكندر فرح (١٨٨٨) ، وهو من رواد الحركة المسرحية وأحد أعلامها ، مسرحية كليوباترة ، إلا أنها ليست كليوباترة شكسبير أو شوقي . إنها شخصية أخرى من تاريخ البطالسة في مصر للقرن الثاني قبل الميلاد . لقد قتلت زوجها ثيكاتور ، وقتلت ابنها الأكبر سلاكس ، وحاولت أن تقتل ابنها الأكبر وحبيبته ، فنجا منها ، فتجرعت كأس السم الذي هيأتها له ، وكان خاتمة مأساة تعبر عن شهوة الحكم والسيطرة على العرش[١٨] .

وغير خاف أن الثيمة والشخصية تتواشجان في مسرحية اسكندر فرح مع كليوباترة شكسبير من حيث التشبث بالسلطة ، لكن كليوباترة شكسبير تلجأ إلى المراوغة والإغراء والحب ، بينما كليوباترة فرح تلجأ إلى التآمر والاغتيال والقتل ، والغاية واحدة وإن تعددت الوسيلة ، ألا وهي القبض على السلطة والاستئثار بها .

ولا يسعنا هنا إلا أن نلاحظ أن كلا من خليل اليازجي ، واسكندر فرح كانا قد سبقا شوقي إلى الاستفادة من الثيمات والتقنية الشكسبيرية والتعامل مع التاريخ كمادة للفن المسرحي[١٩] .

وهنا مؤلفون آخرون دراميون عرب استحضروا بعضا من شخصيات شكسبير في أعمالهم المسرحية الحديثة . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يستحضر عادل كاظم ، من العراق ، في مسرحيته « الشاهد والقضية » التي حضرنا عرضها في مهرجان بغداد للمسرح عام (١٩٨٨م) ، يستحضر شخصية هاملت وعطيل ويستنطقها آراءهما حول قضايا معاصرة ، كما فعل في مسرحيتي « السندباد » و « جلقامش »[٢٠] .

وهناك مسرحية « ليلة من ألف ليلة » لفلاح شاكر ، أخرجها سامي عبدالحميد ، وهي نص درامي يشكل فيه شهرزاد وشهريار محور العمل الفني ، ويزاوج المؤلف فيه حكاية المائدة الوهمية وحكاية الصياد والسلطان وحكاية التاجر من « ألف ليلة » بمشهد من مسرحية عطيل لشكسبير ، وهو مشهد « قتل ديدمونة » وتحتفل المسرحية بالحب والحقيقة وكيفية إنقاذ النفس من أمراضها[٢١] .

إلا أن ممدوح عدوان ، الشاعر والدرامي ، من سوريا ، في مسرحيته « هاملت » يستيقظ متأخرا يسقط كلتا الثيمة والشخصية الشكسبيرية على الوضع العربي المعاصر إسقاطا فيه دهاء ومراوغة[٢٢] .

لكننا ركزنا على الشعر دون النثر لمؤثرات شكسبير في دراستنا هذه آملين أن يتسع الوقت والاهتمام لمزيد من البحث فيما بعد باتجاه المسرحية النثرية .

خاتمـــة

إن مؤثرات وليم شكسبير التي امتدت في شعرنا الحديث في أجيال شعرية عديدة بدءا من أمير الشعراء أحمد شوقي ومرورا بخليل مطران وعلي أحمد باكثير ولويس عوض ، وانتهاء ببدر شاكر السياب ، كان لها أكثر الأثر في نشوء تيار الشعر وولادة الإيقاعات والعروض الجديدة . فمن خلال الشكل الشعري الذي يسود مسرحه والذي اصطلح عليه بالشعر المنطلق المرسل RUNING BLANK VERSE ومؤثراته على علي أحمد باكثير ، استنبط هذا الاخير أول تجربة ناجحة لشكل الشعر الحر بالعربية ، كان كل من باكثير والسياب يفضلان تسميته بالشعر المنطلق ، بينما فضلت نازك ترجمة مصطلح الـ FREE VERSE بالشعر الحر .

والجدير بالذكر أن هذه المؤثرات تمت من خلال النص الأصلي لشعر شكسبير بالإنجليزية فيما خلا خليل مطران الذي تعامل مع ترجمات فرنسية لهذا الأصل وأحمد شوقي الذي اطلع في الأغلب على نص فرنسي مترجم لمسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترة » .

وغني عن البيان أن هذه المؤثرات كانت من أبرز الأسباب التي أسهمت أيضا في إرساء بعض الأجناس الشعرية الجديدة كالمسرحية الشعرية عند شوقي والقصة الشعرية عند خليل مطران .

وعلي أحمد باكثير حين يؤكد على أن تجاربه الأولى في ترجمة « روميو وجولييت » وكتابته مسرحيته الشعرية « أخناتون ونفرتيتي » نهجت على منوال الشكل الشعري الشكسبيري من ناحية الإيقاع والوزن لم يصرح بالمؤثرات الدرامية لشكسبير في تقنية المسرحية التي لا تخطئها في مقدمات باكثير والأضواء التي يلقيها على رسم الشخصية في خاتمة مسرحية أخناتون ونفرتيتي .

أما أمير الشعراء أحمد شوقي فإنه في كل من قصيدته كبار الحوادث في وادي

النيل » ومسرحيته « مصرع كليوباترة » يعبر عن مرحلتين متميزتين في تكوينه الشعري واستفادته من شكسبير في كل من رسم الشخصية وتكوين الحبكة ومعالجة الثيمة الدرامية من مسرحية شكسبير التي سبقت مسرحيته بزمن طويل ، وإن دفعت التطورات شوقي كي يرى كليوباترة المسرحية في ضوء مختلف عما صوره في القصيدة ، وبالتالي الاختلاف عن شكسبير في رسم الشخصية لا الثيمة والحبكة .

أما لويس عوض فقد أغرق قصيدتيه « أموت شهيد الجراح » و « الحب في سان لازار » بنبض شكسبير ، واستسلم لذاكرته ولمعه . على حين أن بدر شاكر السياب يصرح بفضل شكسبير عليه دون أن يحدد كيف وأين خلافا لعوض .

إلا أننا لا نخطيء ذلك في مطولات السياب التي احتفلت بتضمينات من شعر شكسبير رغم قلتها ، لكنها تشير بصراحة إلى ما في هذه المطولات (حفار القبور والمومس العمياء والأسلحة والأطفال) في بنية قصصية درامية تعول على رسم الشخصية في إيقاعات وسياقات مسرحية وإن كان يسوقها إلينا في قالب سردي قصصي ، وهذا هو الجانب الأهم من تأثر السياب بشكسبير لا التضمينات القليلة المبعثرة في هذه القصائد .

وهكذا فإن مؤثرات شكسبير كان لها أكبر الأثر لا على إيقاع القصيدة العربية الحديثة ورؤياها وتعبيرها وتصويرها وطريقة المعاناة فيها ، بل إنها كانت من أبرز الأسباب التي أسهمت أيضا في إرساء بعض الأجناس الشعرية الجديدة كالقصة والمسرحية الشعريتين .

إن تجدد القصيدة العربية ودخول أنواع جديدة إلى تقاليدنا الشعرية يعبر بالدرجة الأولى عن حيويتنا ، كما يعبر عن قدرتنا على تمثل وهضم وإفراز المؤثرات إياها في صيغ وأشكال تستجيب لحاجاتنا الإبداعية لنسيجنا الوجودي والبشري كهوية حضارية ذات تميز وخصوصية من خلال المعاناة الشعرية .

إن أدبنا ، شعرا ونثرا ، لا يمكن أن يقوم بهذه المنجزات في معزل عن روح الآداب الإنسانية من جهة ، ومن جهة أخرى عن الجذور الدفينة في تربته الحضارية ، فكلاهما (الروح والجذور) يسهم من خلال معاناتنا الإنسانية المعاصرة في رسم صورة حاضرنا وملامحنا البارزة حيال العصر .

الهوامش

١ - ميخائيل نعيمة « الآباء والبنون » ، بيروت ١٩٥٩م ، ص ١٠ .
٢ - أحمد شوقي ، الشوقيات ج ٢ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، دون تاريخ ، ص ٦ - ٨ .
٣ - المصدر نفسه ، ص ٣ ، ص ٧١ - ٧٢ .
٤ - المصدر نفسه ، ج ١ ، ص
٥ - المصدر نفسه ، ج ١ ، ص
٦ - أحمد شوقي ، مصرع كليوباترة ص ١٥ - ١٦ .
٧ - للتوسع في هذا الموضوع ، انظر دراسة عبدالحكيم حسان ، أنطونيو وكليوباترة ، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة ١٩٨٧ ، ص ١٧١ - ١٨٢ أيضا ١٨٣ - ١٩٧ أيضا ٢١٩ - ٢٣٨ .
أيضا محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط ٩ ، ١٩٨١ ، دار العودة ، بيروت ، ص ٣٢٢ - ٣٢٤/ ٣٥٥ - ٣٦٥ .
٨ - ماري كوين أف سكوتس MARI QWEEN OF SCOTS أعدمت في انجلترا عام ١٥٨٧ بعد أعوام من السجن بأمر من اليزابت ١ ، ملكة انجلترا ، واستوحى شللر منها مسرحيته المشهورة بالعنوان نفسه .
٩ - انظر علي أحمد باكثير ، فن المسرحية (القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٢ - ٣) .
انظر أيضا نذير العظمة ، مدخل الى الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٨ ، ص ١٣٩ - ١٥٩ .
انظر أيضا د . عبدالعزيز المقالح ، علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر دار الكلمة صفاء (بلا تاريخ)
١٠ - انظر علي أحمد باكثير ، مسرحية « أخناتون ونفرتيتي » الطبعة الثانية ، دار مصر للطباعة ١٩٦٧ ، ص ٥ - ٦ أيضا ٧ - ٩ ايضا .
١١ - المصدر نفسه ، ص ١٦٨ - ٢٠٣
١٢ - بدر شاكر السياب تعليقات الآداب ، بيروت عدد ٦ (حزيران ١٩٥٤م) ، ص ٦٩
١٣ - بدر شاكر السياب ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، ١٩٧١ ، ص ٥٨٨ .
١٤ - المصدر نفسه ، ص ٣٥٦
١٥ - المصدر نفسه ، ص
١٦ - المصدر نفسه ، ص ٣٥٧
١٧ - المصدر نفسه ، ص
١٨ - انظر يوسف نجم ، فن المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٥٦ ص ٣٥٣ - ٣٥٦ . أنظر أيضا ترجمات مسرحيات شكسبير ص ٢٢٧/ ٢٥٢ .
١٩ - المصدر نفسه ،
٢٠ - المسرحية قديمة (١٩٦٨ - ١٩٦٩) ، انظر علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت ١٩٨٠) ، ص ٣٨٥ - ٣٨٧ .
٢١ - زهير كاظم علوان ، التراث العباسي وأثره في المسرح العربي من ١٣هـ/٧١٢هـ الى ٦٥٦هـ/ ١٢٣٦م ، رسالة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٢٤ .

٢٢ ـ علي الراعي ، المسرح ... ص٢٠٧ ـ ٢٠٩ .

٢٣ ـ وقد أحدث نادر عمران ، كاتب فرقة الفوانيس الأردنية ، تغييرات جذرية على مسرحية هاملت في اقتباسه لها بعنوان فرقة مسرحية وجدت مسرحا فمسرحت هاملت (١٩٨٤) وقد شملت هذه التغييرات الحبكة المسرحية وأحداث القصة والتشخيص ، والموضوع (أو المواضيع) . وبالفعل فلم يحتفظ النص المقتبس بأكثر من ٢٠٪ من النص الأصلي . ولعل أبرز تغيير موح أحدثه عمران هو قلب الحبكة الشكسبيرية من الداخل الى الخارج فقد حبك شكسبير مسرحيته حول قصة هاملت بصراعه مع كلوديوس ومع نفسه ، وضمن حبكته قصة ثانوية (المسرحية ـ داخل ـ مسرحية (PLAY - WITHIN - PLAY) في مشهد المصيدة - MOUSE TRAPE SCENE لخدمة القصة الرئيسية .

انظر د . مفيد الحوامدة ، البحث عن مسرح ، دراسات في المسرح الأردني مع النص الكامل لمسرحية جبريل الشيخ (تغريبة زريف الطول) ، ص ٧٩ ـ ٩٦ .



اللسانيات ولغة الأدب

خالد محمود جمعة

أولا : مقدمة :

كثيرا ما يقف المرء فى أيامنا هذه أمام مباحث وكتابات تتناول علما جديدا قديما ، يحمل هوية « اللسانيات » فإما أن يخرج بنتيجة ، هي وليدة تخصصه في هذا الميدان ، أو وليدة اهتمام متميز لحب أو هواية ، وإما أن يعيد قراءتها مرات ومرات ، فينفد صبره ، ويلقي بالبحث جانبا ، أو يجهد نفسه للوصول إلى شيء ما ، يحصده في نهاية انشغاله الزمني به . وقد يحصل هذا لأسباب أجملها فيما يلي :

١) لارتباط ما كتب بدراسة مسألة يثير موضوعها القارىء ، ويجذبه إليه ، وما أن يدخل في الجوهر حتى يجد أن القضية تدور حول مسائل ، ترجع في الأصل إلى شيء مألوف لديه ـ وقد تكون الألفة هذه هي التي جذبته ، فأحب أن يعرف أساس الموضوع ـ بيد أنها معقّدة ، لأنها لا تكتفي بدراسة المظهر الخارجي للغة ، بل تدخل في تفصيلات تخص آلية تركيب هذا المألوف ، مع الإشارة إلى طبيعة العلاقات الداخلية القائمة بين المكوّنات الأولية لهذا الصرح .

٢) أو لأن البحث يغص بمصطلحات ومفاهيم يجهد نفسه لفهمها فيعجز ، أو يصل إلى المقصود وصول غير المتأكد من دقة ما وصل إليه ، ولعل السبب في هذا هو كون أغلب هذه المفاهيم مسوقة « في صيغة لفظية » لم يعهدها القاريء ، ولا تنتمي إلى ذخيرة مفرداته لكونها قد « أدخلت » إلى عالمه ، فاحتفظت بشكلها المأخوذ من المصدر ، فتبدو لاتينية أو انجليـزية أو فرنسية . . . وذلك تبعا للغة الناقل ، أو لكونها قد « عرّبت » فتبدو عربية فى الظاهر لاحتوائها أصواتا بل قل أحرفا عربية ، بيد أنها لا تمت في حقيقة

الأمر إلى العربية بصلة لأنها لا تعبّر عن مضمونها ـ ولاسيما ونحن في إطار اللسانيات .

ولعلي أرجع هذا إلى هذه الناحية لأنني في واقع الأمر قد قرأت بعضا منها ـ وأنا باحث في هذا الميدان ـ فكادت تشوّش ما وصلت إليه في مرحلة تلمذتي السالفة ، ولكي أكون أكثر دقة أترك القاريء نفسه يتأمل معي بعضا من الأمثلة « صوتيم ـ صرفيم ـ اللسانية ـ صوتيمة ـ صرفيمة ـ مونيمة . . . . » فأسأله ماذا فهم مما سبق وهو أحد أبناء لسان الضاد .

٣) أو لأن القاريء يجد البون شاسعا بين ما عهده فى تراثه من دراسات لغوية ، وبين هذه الدراسات ، لا من حيث طبيعة البحث بل من حيث منهجه وطريقته ومن حيث المادة المدروسة .

٤) أو لأن ميدان البحث جديد على القاريء أو المهتم ، ولكني أود في هذا الصدد أن أُطمئنه على أنه أمام علم جديد في ظاهره ، اكتسب تسمية جديدة من حيث المصطلح المولد من اللسان ، لأن الدراسات اللغوية الواسعة التي يعج بها تراثنا ، تدخل في حقيقة الأمر تحت لواء هذا العلم الذي يعني باللغة الظاهرة «PHAENOMEN» ، وباللغة المفردة ، لأن أغلب لسانيي العالم انطلقوا ومازالوا ينطلقون من لغتهم الأم ، والانطلاق هذا مشروط بالإتقان ، هذا يعني أن اللساني يجب أن يكون ممتلكا مقاليد اللغة المدروسة نظاما وبناء وأداء .

ومن هنا وحُبًّا في وصْل ما حصل من قطيعة بين القراء وبين أمثال هذه الأبحاث ، أود أن أربط القديم بالجديد ، وأنطلق مما هو مألوف ومعروف بشكل عام ، فالجديد في عنوان بحثي هو « اللسانيات » أما القديم فهو « لغة الأدب » ، لذا أتوجه بأسئلة متعددة في هذا المجال إلى دارسي العربية أو الفرنسية والانجليزية . . . غير طالب منهم إجابة مباشرة ، أليست لغة الأدب مألوفة لديهم ألا ندرس الأدب بمفهومه الواسع ؟ ألا نقف عند لغته دارسين محللين ؟ ألم نقف في يوم من الأيام متأثرين أمام صفحة قد سوّدت لأن فيها شيئا قد أثّر فينا ؟ . . .

وللأسباب التي أشرت إليها أود أن أربط في هذا البحث بين ما عهده القاريء في هذا الموضوع وبين ما يفكر فيه الآخرون في أصقاع أخرى حول

هذه اللغة مؤمنا بما لديه وما لدي من ثوابت ، قد توارثناها أو اكتسبناها خلال تحصيلنا العلمي .

فإذا رجعنا إلى الدراسات الأولى التي تخص الأدب في الغرب ، وتتناول لغته درسا وتحليلا ، وترجع بجذورها الأولية إلى العالمين « هامّان » و « همبولدت » فإننا نلاحظ أن هذه اللغة كانت منتشرة انتشارا كبيرا إذا ما قيست باللغة اليومية ، هذا مع العلم أن هـذا القياس اعتمـد على أسس علم الجـمال الفلسفي[١] .

والملحوظ في الدراسات المذكورة أن اللغة اليومية قد عرّفت على أنها لغة ذات نوعية أقل من لغة الأدب ، أمّا اللسانيات الحديثة فإنها تعرّف لغة الأدب منطلقة من اللغة اليومية ، في الوقت الذي تعد فيه الثانية خارجة عن الأولى ، وتؤكد هذا الخروج بطرق متعددة بناء على انطلاقها من :

أ) الخصائص البنيوية للغة الأدبية .
ب) أو ارتباطها بالواقع .
ج) أو من سلوكيات مستعمل الإشارات اللغوية التي يعتمد عليها .

والمدقق في هذه الطريقة من الوصف يرى أن محاولات وصف اللغة الأدبية بهذا الشكل تندرج اندراجا منظما تحت ثلاثة أسس فرعية تخص علم الإشارة ، يستخلصها « موريس » من العلاقة الإشارية ذات الأبعاد الثلاثة :

١) فالذرائعية تشكل مستوى من مستويات علم العلامات الذي يعني بأصل الإشارات واستعمالاتها وآثارها في السلوك الخاص .
٢) أما علم الدلالة فيهتم بمعنى الرموز اللغوية في الصيغ الدلالية كلها .
٣) بينما يعني علم بناء الجملة بتركيبات تلك الرموز من غير مراعاة لمعانيها الخاصة أو لعلاقاتها مع السلوك الخاص[٢] .

وبناء على هذا سأعرض فيما يلي بعض تعريفات لغة الأدب لما لها من دور حساس في هذا الأساس الإرشادي الفرعي « الأدب » ، فعلى الرغم من وجود مسائل كثيرة مازالت معلقة في مجالي التركيب والدلالة ، إلا أن القضايا التي أعيد النظر فيها في المجالين السابقين والنتائج التي تمخضت عنها ستدخل في التعريف الذرائعي للغة الأدب .

ثانيا : التعريفات التركيبية للغة الأدب :

إن الوقفة الدقيقة أمام تعريفات لغة الأدب تجعل الدارس يلاحظ أن هذه التعريفات جميعها مذكورة في ميدان علم التركيب ، لأنها تشير إلى خصائص علامات التنظيم القائمة بين الرموز اللغوية ، علاوة على اعتمادها عليها بوصفها أساسا تمييزيا مقابل الصيغ الأخرى للغة .

وهذه التعريفات ترتكز على الاتجاه الذي يرى : أن لغة الأدب في حقيقتها تخالف المعيار اللغوي ، سواء أكانت هذه المخالفة إيجابية من حيث تقديمها علامات تنظيم إضافية بين إشارات اللغة ، أم سلبية من حيث مخالفتها المعيار اللغوي الذي تنص عليه قواعد التنظيم أصلا .

فرومان جاكبسون الذي ستؤخذ نظريته فيما يلي مثالا لتعريف لغة الأدب تعريفا تركيبيا(٣) ، يختار في مطلع أفكاره مبدأين خاصين بالصياغة العامة للتعابير اللغوية هما :

- الانتقاء «SELEKTION» .
- والتركيب «KOMBINATION» .

واستنادا إلى الهدف المبتغى من الإخبار يصطفي المتكلم مما في حوزته من ذخيرة مفردات عناصر يعتقد أنها مناسبة ، ثم يدخلها في بناء بحسب قواعد النحو ، فيقدم المرسل بهذه الطريقة خبرا للمستقبل ، ولكي يصير هذا الخبر مفهوما لغويا ومؤثرا فيمن يتلقاه :

١) فإنه يحتاج إلى سياق يعتمد عليه .

٢) كما أنه لابد من وجود مفتاح مشترك اشتراكا كليا أو جزئيا على الأقل بين المرسل والمستقبل أي بين مركب الخبر ومحلله .

٣) وأخيرا يفتقر إلى احتكاك ، وإلى قناة فيزيائية أو إلى رابط نفسي بين المرسل والمستقبل يمكنها الدخول في التواصل والاستمرار فيه(٤) .

وانطلاقا من هذه المكونات الأساسية لعملية التواصل تحدد وظائف اللغة كما يلي :

أ ـ تعد وظيفة اللغة مرجعية عندما يعتمد الخبر على السياق ، فتتضح من خلاله هيئة الوقائع القائمة مثل « هناك تقف عربة » .

ب ـ وتعد انفعالية عندما يعبر المتكلم عن انفعالاته الخاصة ، فيعتمد المرسل بهذا التعبير ـ وهو يتكلم ـ على ذاته بوصفه مرسلا مثل « آه » .
ج ـ وتعد ندائية عندما يريد المتكلم بعبارته أن يحث المستقبل على فعل محدّد أو موقف معيّن مثل « النجدة » .
د ـ وتعد تنبيهية عندما يفيد الكلام الإنتاج أو الصدق أو انقطاع الارتباط الاتصالي ، فيتعلق عندئذ بالاحتكاك والوصل مثل « هالو هل تستطيع أن تسمعني ؟ » .
هـ ـ وتكون وظيفة اللغة وصفيّة عندما يتخذ المفتاح اللغوي المستعمل موضوعا مثل « ماذا يُعنى باللغة الواصفة ؟ » .
و ـ أما الوظيفة الشعرية فتأتي حين لا يستند الخبر إلى المكونات الأخرى لعملية التواصل ، بل يستند إلى ذاته مثل : « وردة وردة وردة » [من شعر : Getrude Stein] .

وبهذه فإن كل تعبير لغوي يتميز بأنه يمثل إحدى وظائف اللغة من غير أن تطغى تلك الوظيفة على الأخرى طغيانا كاملا .

أما العائدية الذاتية للخبر أي توجّه الخبر إلى الخبر ، فيمكن أن تفسر في حال اتضاح المباديء التي ينتقي وفقها المتكلم بعبارة غير أدبية مقابل المتكلم بعبارة أدبية الإشارات اللغوية ، ويركبها على أساسها .

ومن هنا ترتبط المشكلة لدى المتكلم غير الأدبي أصلا بنقل خبره الذي يعتمد على أحد مكونات الأنموذج الاتصالي للمستمع بطريقة يستطيع فيها هذا المستمع أن يفهمه من دون إشكال ، وفي أثناء ذلك لابد له من أن يوجّه أقل قدر من الانتباه إلى طريقة تنظيم الخبر ، وإلا فإن التواصل يتعرقل وهذه العرقلة هي التي تهم المتكلم الأدبي هنا(٥) .

فالمتلكم يحقق هدفه بطريقة يثبّت فيها الصلات التنظيمية القائمة بين الإشارات اللغوية التي تتضمن حالات يقدمها النحو ، وتلفت انتباه المتلقي إلى ضرورة الاستمرار في إطار تنظيم النص منذ البداية ، وحالات التنظيم الثانوية هذه هي ثمرة الصياغة اللغوية التي ترمي أول ما ترمي إلى صياغة العناصر اللغوية وتركيبها في علاقات متطابقة بحيث لا يبقى لهدف الخبر أي دور في تنظيم تلك العناصر وتركيبها .

وعلى عكس الخبر الذي له وظيفة عملية فإنه لا يبدو في قول له وظيفة شعرية متميزا بالنتيجة فيما لو كان التنظيم التركيبي الأولي للمادة اللغوية مشتقا من بنية ثانوية تعتمد على قاعدة من صلات التوافق كالتجانس الصوتي ، والقافية والسمع . . .

لذا يرى رومان جاكبسون في عبارته المشهورة عن تحويل مبدأ التوافق من أساس تنظيمي مهمته تحديد تسلسل ألفاظ العبارة : « لأن الوظيفة الشعرية تنزل مبدأ التوافق من محور الانتقاء إلى محور التركيب[٦] .

فيوضح في كثير من الأمثلة أن حالات التطابق القائمة بين عناصر جدول استبدالي ما يخص أقوالا ذات وظيفة تصير أساسا تنحصر مهمته في تحديد التسلسل التركيبي « الجواري » الخاص بمكونات النص .

ويقدّم جاكبسون في هذا السياق مثالا توضيحيا هو : « تعوّدت صبية أن تتحدث عن ـ اريك البشع ـ لماذا بشع ؟ لأنني أكرهه ، ولكن لماذا لم يكن قبيحا أو مخيفا أو مرعبا ورهيبا . . . ؟ لا أعرف لماذا ؟ بيد أن صفة ـ بشع ـ تناسبه[٧] .

إن هذا المثال يدعو إلى الاعتقاد أن الصبية لم تنتق الألفاظ ، ولم تركبها وفق المدلول التعريفي ، بل أن التشابه في الإيقاع كان أساسا مهما لديها للانتقاء والتركيب ، ويلاحظ جاكبسون أن الفتاة التزمت الوسيلة الشعرية التزاما مقصودا[٨] .

وفي عبارة المعركة الانتخابية « I LIKE it » التي حللها جاكبسون يحول الشكل التنظيمي لعلاقات التوافق المحدّدة في النحو إلى المستوى الصوتي الوظيفي ، وعلى عكس الصبية فقد لاحظ واضع عبارة المعركة الانتخابية هذا التحويل مثلما لاحظه «POEالذي أسقط التشابه في قصائد شعره على المجاورة «Kontiquitaet إسقاطا تكونت فيه » جملة دلالة الصوت[٩] .

ففي الوقت الذي لا يكون فيه للوظيفة الشعرية في القول المأثور للصبية ، وفي تعبير المعركة الانتخابية سوى خاصة مساعدة للوظيفة الانفعالية أو الندائية فإنها تشيع في أبيات شعر «POE» .

والفصل فيما لو كانت الوظيفة الشعرية لا تؤدي سوى دور تكويني إضافي لاحق أو سوى دور سائد يحدد البنية[١٠] ، لا يتوصل إليه من خلال

خصائص حالات التوافق تلك ، لأن القضية في الأمثلة الثلاثة جميعها لها علاقة بالتوافقات الصوتية الوظيفية التي لا تتميز بعضها عن بعض تميزا خاصا .

فإن لم تكن للغة الأدب معادلات خاصة تسوّغ سيادة الوظيفة الشعرية من خلالها في أي تعبير لغوي أدبي ، على خلاف الوظيفة التي يؤديها التعبير اللغوي غير الأدبي ، فإنه من المعتقد أن يكون إسناد السيادة غير ممكن بسبب الخصائص الداخلية المميزة للنص ، وهذا ما يؤكد ضرورة عدم تعريف لغة الأدب استنادا إلى بنيتها التركيبية فقط .

وإذا كانت الوظيفة الشعرية لا يمكن أن تشكل سمة كافية لتعريف لغة الأدب ، لأنه لا يمكن العثور عليها في تعابير اللغة الأدبية بشكل خاص ، فإنه ينبغي أن يجري استكمال تعريف النص الداخلي للغة الأدب ، فيستبدل بتعريف آخر يأخذ المكونات الأخرى للتواصل بعين النظر ، ويعتمد في الغالب على السياق بغية تحديد اللغة الأدبية ، فتعرّف عندئذ بأنها لغة خيالية مما يؤدي إلى الانتقال من مجال علم التركيب والدخول في ميدان علم الدلالة .

ثالثا : التعريفات الدلالية للغة الأدب :

في تعريف جاكبسون للغة الأدب تعقيب على التعريف التقليدى الذى يرجع بجذوره الى أرسطو ، فيعدها لغة عادية[١١] ، ومع هذا فإن تعريفات هذه اللغة كلها يمكن أن تعود الى أرسطو ، لأنها تميز اللغة المذكورة من حالتها الخيالية مقابل الطرق الأخرى للأداء اللغوي ، ولأن مهمة الشاعر ـ كما يرى أرسطو ـ ليست الإخبار عمّا حدث فقط ، بل الإخبار عمّا يمكن أن يحدث ، وعمّا يمكن أن يكون استنادا الى الكفاءة أو الضرورة[١٢] .

أ ـ الخصائص التركيبية للغة الأدب بوصفها أساسا لتعريفها الدلالي :

حاولت كيتي هامبورغر ـ ١٩٦٨ ـ أن تربط التحليل الموسّع لمستويات المعرفة النظرية للسمات البنيوية الخاصة بلغة الأدب مع التحديد الدلالي لما لها من علاقة مع الواقع ، إنها أرادت أن تميز لغة الشعر من لغة الواقع[١٣] لا من خلال الاستناد الى أحكام تقويمية ذاتية ، بل من خلال الاعتماد على الأداء المميز للغة .

وتختلف « هامبورغر » عن « جاكبسون » في هذا المجال من خلال ثلاث مناح :

١ ـ تبديلها ميدان البحث : فمجال التفريق بين لغة الشعر ولغة الواقع ليس الشعر الوجداني «Lyrik» بل الرواية .

٢ ـ استنادا الى أسس تفريق أخرى : فلا تشكل حالات التطابق التركيبية عندها الأساس المعتمد للتعريف ، بل تشكله حالات التنافر الحاصلة بين ألفاظ مفردة إبان إدخالها في تسلسل لفظي تركيبي .

٣ ـ انتقاؤها نقطة ارتكاز أخرى : فهي لا تعرف لغة الشعر من خلال الوظيفة الشعرية للغة بل من خلال وظيفتها المرجعية .

فالخبرات الخاصة بالقراءة والمتميزة بطبيعة محددة تشكل المنطق المنهجي لتمييز « هامبورغر » بين لغة الشعر ولغة الواقع ، لأن حقيقة نقل الشعر القصصي والشعر الدرامي للمعاناة المتخيلة أو غير الواقعية إلينا لم يتم إدخالها بعد في ضروب الشعر ، وشروح الدواوين الشعرية الخاصة ، في الوقت الذي تم فيه هذا في الشعر الوجداني[١٤] .

فالمعاناة المتباينة بين كاتب وآخر لا تظهر ـ كما ترى هامبورغر ـ في الموقف الذاتي للمتلقي ، بل إنها نتيجة مجردة للوقائع النحوية ـ اللغوية للنصوص الخاصة ، وبناء عليه تصل « هامبورغر » الى فرضية ترى فيها : « أن الكلام المتخيل يظهر على أنه ظاهرة نحوية ـ لغوية خاصة[١٥] » .

ولكي تتمكن من إثبات صحة فرضيتها فإنها تعدّل الرأي التقليدي الخاص بصلة الأقوال اللغوية مع الواقع أولا ، ثم تحدد هذه العلاقة لا من خلال موضوع القول بل من خلال القائل ، فالقول يشكل باستمرار كلاما عن الواقع ، لأن قائل القول حقيقي ، وبعبارة أخرى لأنه يبنى بواسطة قائل حقيقي واقعي[١٦]

ولفهم عبارة « كان عليها أن تنظف شجرة الميلاد قبل الظهر ، غدا كان عيد الميلاد»[١٧] ببنيتها الزمنية ليس بمقدور القاريء أن يسندها الى قائل حقيقي موجود خارج نطاق الكلام المحكي مع نظام ارتباطها الظرفي ، وإلا فإنها تغدو قولا متناقضا يسرد حدثا في الماضي والمستقبل في آن واحد .

ولكن هذا التناقض يزول إذا ما أسند الماضي البعيد الى النظام الارتباطي لقائلين متخيلين (أنا ـ الحقيقي) ، لأنه بذلك يفقد وظيفته النحوية المتعلقة بالنظام الظرفي للقائل الحقيقي للتعبير عن الماضي ، فيمكنه أن يرتبط من غير تناقض مع ظروف الزمان التي لها خاصة إشارية دائمة ، وعندما يربط الماضي البعيد من غير تناقض مع ظروف إشارية يحصل بالنتيجة تحويل النظام الظرفي لقائل حقيقي الى نظام ظرفي لقائل متخيل ، ولهذا يتضح أن « مضمون شعر قاص هو مضمون خيالي ، أي أنه لا يشكل حقل معاناة القاص نفسه بل مجال معاناة الأشخاص المتخيلين» [١٨]

وفي الوقت الذي يشكل فيه ظهور ماض بعيد مجردا من وظيفة الإخبار الزمانية الخاصة التركيبية والدلالية التي ناقشتها « هامبورغر» نقاشا مفصلا لتميز بين لغة الشعر ولغة الواقع تمييزا تاما ، فإن هذا التمييز يعد بالمثل ظهور الكلام الحاصل ، وظهور أحداث السلوك الداخلي مع الشخص الثالث المفرد الغائب (هو ـ المرء . . .) سمة للمعرفة النظرية ، وتسوغ هذا بأن استعماله فاعلا حقيقيا ، لأن هذا لا يستطيع أن يزعم زعما أوسع من أحاسيس الشخص الغائب وأفكاره ورغباته ، وبالنتيجة يمكن أن يظهر في هذه الحالة بدلا من قائل فعلي قائلون خياليون ، يعدون اللغة المستعملة لغة شعرية .

ومن هنا فإن العبارة الآتية تبدو عبارة روائية تخص الحكاية الخيالية ولا تبدو عادية « في هذه اللحظة كانت قد تذكرت الكلمات التي كانت قد قالتها»[١٩] .

وإذا صرفنا النظر عن المأخذ المبدئي لـ « هامبورغر » من حيث تحليلها شروط لغة الأدب في الدراما والشعر الوجداني تحليلا ناقصا ، فثمة ثلاثة مآخذ جوهرية على ما أكدته : أن لغة الأدب يمكن تمييزها من لغة الواقع بوساطة سمات موضوعية للنص :

١ ـ بما أن صيغة الماضي البعيد في لغة الواقع ليست سوى إشارة دائمة الى أحداث جرت في الماضي ، فإن فقدانها لوظيفتها الإشارية من حيث الإشارة الى الماضي في لغة الشعر ، لا يمكن أن يعد علامة تعريفية كافية يؤخذ بها[٢٠] .

٢ ـ وبما أن صيغة الماضي البعيد يمكنها أيضا أن تحتفظ بوظيفتها من حيث الإشارة الى الماضي في النظام الزمني الذي يستمد من لغة الشعر ، فإن هذا لا يشكل علامة تعريفية كافية أيضا ، إن لم يصح المأخذ الأول[٢١] .

٣ ـ وبما أن أفعال الاعتقاد واليقين تظهر مع الشخص الثالث أو في صيغة المبنى للمجهول ، وبما أن الكلام الذي يعبر عن معاناة لا يبرز في لغة الشعر فقط بل وفي لغة الواقع كذلك عندما يستطيع المتكلم أن يسوّغ معرفته بالحالة الداخلية لشخص ما عن طريق الاطلاع على مذكراته ، فإن ظهورها هذا لا يشكل سمة لتعريف لغة الشعر أيضا[٢٢] .

ب ـ الخصائص الذرائعية للغة الأدب بوصفها أساسا لتعريفها الدلالي :

إن القول بأن سمات لغة الأدب المنسوبة الى « هامبورغر » تبدو غير كافية ولا يجوز أن تهمل إهمالا كليا بل يجب أن تدمج في التعريف الذرائعي من غير تجاهل للعيوب المذكورة ، لا يمكن البرهان عليه إلا عندما توضح الحالة الذرائعية لعملية التخيّل .

ومن المفيد أن يشار هنا الى دراسة « غابرييل » على الرغم من أنه قد عدّها هو نفسه دراسة دلالية ، فخلافا لما تراه « هامبورغر » فإن غابرييل » لا ينطلق من الخصائص الموضوعية للأداء اللغوي لأنه يرى أن أنواع الجمل التي ترد في كلام خيالي بغية عرض أحداث الكلام هي نفسها في الكلام غير الخيالي الوارد في الحياة اليومية[٢٣] .

وعلاوة على هذا فإنه لا ينطلق من نظرية الكلام الخاصة بالنصوص الشعرية[٢٤] ، بل من علم الدلالة الذي أعيدت صياغته وفق نظرية فعل الكلام[٢٥] ، حتى يتمكن من الإجابة عن السؤال : « كيف يمكن التمييز تمييزا دلاليا بين الأنواع الخيالية للكلام وبين أنواعه الأخرى؟ »[٢٧] .

وبناء عليه لا يحلل « غابرييل » آلية ارتكاز الأقوال اللغوية على الواقع بل يحلل ظروف النجاح المرتبطة بالأقوال الخاصة[٢٧] .

فالمرجع الأساسي لتحديد الكلام الخيالي في هذا التحليل هوا لكلام الذي فيه زعم وادعاء ، ومن هنا فإن غابرييل يدرس بداية : « ماذا يتغير عندما تستعمل في الكلام الخيالي عناصر يجري فيها تمييز موضوعات الواقع في الكلام الزاعم تمييزا واضحا؟ »[٢٨] ، فيسمي هذه العناصر اللغوية بالتعابير المرجعية ، ويذكر منها :

أسماء العلم ، العلامات المميزة مثل : الإنسان الأول على القمر ، الضمائر الشخصية ، ضمائر الملكية ، أسماء الإشارة ، ظروف الزمان ، والأوصاف المحددة جمعا مثل « القوى العظمى الظافرة في الحرب العالمية الثانية »(٢٩) .

فإذا استعملت هذه التعابير في كلام خيالي ، فإنه ليس من المتوقع أن نتتبع بها المقصود من التمييز الحقيقي ، وبالنتيجة يكون هناك مطالبة بإمكانية الإرجاع على خلاف الكلام الادعائي .

وفي المرحلة التالية يدرس « غابر بيل » أقوالا يستعمل فيها مسندا إليها في موضع الفاعل ، أو في موضع التعابير الخاصة بتمييز الكم بدلا من التعابير التي يمكن إرجاعها ، والأمثلة الآتية تفيدنا في شرح المفاهيم المذكورة : ففي جملة « يعاني كثير من الناس من تسوّس الأسنان » يلاحظ تولد التعبير الخاص بالكم « كثير من الناس » من الاسم الدال على المقدار «Quantor» كثير ، ومن المسند إليه « الإنسان » .

وفي جملة « تتألف الأسود والنمور لدينا تآلفا كبيرا فيما بينها » فإن الوحدات اللغوية « أسود ونمور » تشكل المسند إليه الذي جاء في موضوع الفاعل .

وفي الوقت الذي لابد من أن يكون في الكلام الادعائي أشياء من الواقع ، تتطابق معها التعابير ، فإن هذا المطلب بالتطابق لا يعثر عليه في الكلام الخيالي ، ويذكر « غابر بيل » سمة تعريفية ثالثة للكلام الخيالى يرى فيها » أن شروط النجاح المنطبقة على الكلام الادعائي ليس من الضروري أن تكون مستوفاة فيه ، وبهذا فإن الكلام الخيالي لا يفتقر أن يكون حقيقة ، ولا يحتاج الناطق الى الاعتقاد بصحته ، ولا يتوجب عليه الدفاع عنه ، فضلا عن كونه غير ملزم للأخذ بالإدعاءات الناتجة عن كلامه(٣٠) .

ويجمل « غابر بيل » السمات الثلاث الخاصة بتعريف الكلام الخيالي قائلا : « إن الكلام الخيالي يعني هذا الكلام الذي ليس فيه ادعاء ، ولا يطالب بإمكانية الإرجاع أو الإيفاء بالشروط »(٣١) .

ولا يمكن الفصل هنا فيما لو كان هذا التعريف فضله ، لأنه يريد بسمة « غير ادعائي » أن شروط الصحة المنطبقة على الكلام الادعائي ليس من الضروري أن يستوفيها الكلام الخيالي(٣٢) .

وخلافا لما ذكر لابد من توضيح الشيء الذي عرّف من خلال تسويغ الحالة التي يأتي فيها هذا التعريف ، فعلى الرغم من أن هذه المسألة قد تبدو هكذا بداية ، إلا أن « غابرييل » لا يعرّف الكلام الخيالي على أنه حقل اصطلاحي يمكن جعله موضوعا ، بل إنه يعد خياليا كل ما يعني تلقي أي كلام تلقيا اتصاليا .

وبناء على هذا يحلل « غابرييل » كيفية عرقلة معرفتنا لما هو خيالي في نص نعده خياليا من خلال تعاملنا مع تعابيره بوصفها مزاعم خاصة بوقائع وأشياء حقيقية ، وبهذا فإن المسألة هنا لا تتعلق بالخصائص الدلالية للكلام الخيالي بل بسلوكية المتلقي حيال هذا الكلام ، وبالنتيجة فإن الأساس المعتمد في تحديد الخيالية هو البعد الإشاري الذرائعي لا البعد الإشاري الدلالي .

وإبان تنظيم « غابرييل » للمسائل يشير الى أن الخيالية ليست خاصة دلالية للنصوص ، بمعنى أنه من الممكن اتخاذ القرار اعتمادا على التحليل المجرد للنص : فيما لو كان نصا ما خياليا أو لا .

صحيح أنه يمكن أن نثبت مبدئيا أن مزاعم محددة تكون صحيحة أو خاطئة ، غير مستكملة أو غير قابلة للإرجاع ، إلا أن تعلق الدارس أصلا بكلام ادعائي قابل للإرجاع أو كلام مستكمل داخليا لا يمكن اتخاذ قرار حوله من غير أخذ هدف الكاتب ، وهدف الاستقبال عند القاريء بعين النظر ، ومن غير اهتمام بما هو متفق عليه بين القراء والمستمعين ، وفي هذا الموضع نفسه يلتقي علم الدلالة نظرية التواصل التي ترسم أسس الانتقاء والاتفاق ، التي تحدد من ناحيتها الأهداف وحالات الاستقبال المحددة[٣٣] .

رابعا : التوحيد الذرائعي للتعريفات التركيبية والدلالية الخاصة بلغة الأدب :

إن ما ينسبه « غابرييل » عموما الى نظرية التواصل قد يقصر على الذرائعية ، لأنه لم يستند على الأسس النظرية للتواصل التى حللها « جاكبسون » ، بل اكتفى بالاعتماد على المعايير المحددة للسلوك ، والاصطفاءات .

وخلافا لما يراه « غابرييل » فإن نظرية التواصل المقتصرة على الذرائعية ينبغي ألا تعد فيما يلي مجرد نظرية تساعد التحليلات الدلالية والتركيبية المفتقرة الى ما يكملها ، بل ينبغي أن تعد ـ كما سبقت الإشارة بداية ـ أساسا تصهر فيه هذه التحليلات .

ومن هنا يأتي السؤال عن كيفية تضمن التعريف الذرائعي للغة الأدب نتائج التعريف الدلالي والتركيبي لها التي تقوم تقويما غير سليم بأنها كافية من حيث السؤال عن « آلية تنظيم الاستحسانات والاتفاقات المحددة للسلوك الخاصة بعمليتي الإنتاج والاستقبال » .

أ ـ الأدب بوصفه المجال المحدد لانتاج النص :

استنادا الى الاصطفاءات والإستحسانات الخاصة بالمادة اللغوية أرى أن الأدب ليس مجرد تجميع للأعمال الخاصة ، بل إنه ضرب من الخطاب المؤسس اجتماعيا(٣٤) ، فيسمى هذا النوع من الخطاب بـ « منشأة الأدب »(٣٥) التي تتضح درجة صياغتها للسلوك من خلال مقابلة تعامل الراوي الذي يستعمل الرموز اللغوية مع لغة الأدب واللغة المتداولة .

واللغة المتداولة تعني اللغة التي ينتجها المتكلم وفق قواعد النحو (٣٦) في سياق خاص استنادا الى هدف تواصلي محدد ، أما أنماط الأهداف الاتصالية فإنها تقدم للمتكلم مسبقا بواسطة بيانات الفعل اللغوي(٢٧) .

ومن هنا يصل المتكلم الى الهدف من نقل معلومة ما من خلال ادعاء يكشف عن المطالبة بالحقيقة ، أما الرغبة في التأثير في السلوك المتواضع للمخاطب فإن المتكلم يصل إليها عن طريق « الأمر »(٣٨) في الوقت الذي تبوب فيه أسس المحادثة طريقة الحشو الدلالي الخاصة ببيانات الفعل اللغوي التي تولى «Grice» تحليلها عام ١٩٧٥ .

إن النقطة التي ينطلق منها « غريس » في دراسته تتجلى في تحديده للغة المتداولة على أنها صيغة خاصة بالعمل الفكري الهادف ، وخلافا لـ « آوستين ١٩٧٢ » و « سيرال ١٩٧١ » فإنه لا يحلل في النهاية الاصطلاحات أو القواعد التكوينية التي لابد من الاحتفاظ بها لضمان فعل الكلام ، بل يتساءل تساؤلا مبدئيا عن أسس الإنتاج اللغوي التي يبدو الأخذ بها معقولا حينما يرغب المرء في استعمال اللغة استعمالا فكريا هادفا .

ومن هنا تدخل المسألة المعيارية في صياغة الأسس على الرغم من كونها تفتقر الى أساس تجريبي في آن واحد ، لأن المتكلم المثقف يبرهن على التزامه بهذه الأسس من خلال سلوكه التواصلي .

إن أكثر المباديء عمومية لدى « غريس » في هذا الصدد هو مبدأ التناسق والتضافر الذي يحدده بقوله « إن الصيغ ضرورية للاشتراك في المحادثة ضرورة الاشتراك في النقطة المميزة لمسار المحادثة بصورة تتناسب والغاية المرجوة أو المنحى المغيّر لمسار الحديث»[٣٩] .

يعتمد « غريس » على هذا المبدأ بوصفه قاعدة لصياغة الأسس التي تخص المحادثة ، هذه القاعدة التي يوضحها من خلال مباديء فرعية هي :

١ ـ مبدأ الكم :
أ ـ اجعل قولك مفيدا بقدر ما هو مطلوب .
ب ـ لا تجعل قولك يفيد أكثر مما هو مطلوب .

٢ ـ مبدأ النوع :
أ ـ حاول أن تجعل مقالك مقالا حقيقيا ـ واقعيا .
ب ـ لا تقل ما تعتقد أنه خطأ .
جـ ـ لا تقل شيئا تنقصك فيه مسلمة مناسبة .

٣ ـ مبدأ العلاقة :
ـ كن مميزا .

٤ ـ مبدأ الطريقة :
أ ـ كن واضحا وبينا .
ب ـ تجنب غموض العبارة .
جـ ـ تجنب الالتباس الدلالي .
د ـ كن موجزا ـ تجنب الإسهاب .
هـ ـ كن منطقيا[٤٠] .

ومن خلال النظرة الأولى الى تلك المباديء يتضح أنها غير متساوية ، وغير مستقلة بعضها من بعض .

وإذا وقفنا مع « فالنسيك ١٩٧٤ » وقسمنا اللغة الى مستوى دلالي ،

ومستوى علائقي ، فإن مبدأ النوعية يتبع الجانب الأول ، أما المباديء الثلاثة الأخرى فيمكن أن تلحق بالمستوى الأخير .

أما « غريس » فقد أولى مبدأ العلاقة أهمية خاصة على الرغم من أنه لم يتابع تحليله ، لأنه تمنى أن يوسع توسيعا واضحا وشاملا فيما يخص منطق التواصل اللغوي الأدائي .

إن مبدأي الكم والطريقة يتبعان الأساس العلاقي بوصفهما تخصصيات دلالية وشكلية على الرغم من أن تميز تعبير ما يرتبط بمضمونه الإخباري ووضوحه في آن واحد ، ففي الوقت الذي يأخذ فيه مرسل التعبير اللغوي ـ المستعمل استعمالا هادفا ـ قواعد المحادثة وقواعد النحو بعين النظر ، لا تنطبق هذه التعابير على منتج النص المكتوب في لغة أدبية .

والأدب لا يعرّف التعبير اللغوي على أنه شكل من العمل الفكري الهادف ، بل يعرفه على أنه عمل لغوي مفصول عن حالة لغوية تندمج في سياقات عمل خاصة ، وهذا التوجه أخذ به أخذا كبيرا الى درجة التوسع في الأدب الألماني القديم انطلاقا من المنحى الاستقلالي في دراسة الأدب .

ومن هنا فإن القصيدة الشعرية التي يراد لها الاحتفاظ بسمتها من حيث كونها تعبيرا لغويا أدبيا لا تنظم لمجرد جذب مقترع في يوم انتخابي ، لأنها تتحوّل بهذا الى مجرد دعاية خالصة ، ولا تظل تعبيرا لغويا أدبيا ، إنما تتحوّل الى تعبير لغوي عادي يرتبط ارتباطا مباشرا ببلوغ الهدف .

ومن هنا يأتي التساؤل عن النتائج المترتبة على إبداع نص بلغة أدبية عندما لا تعد أسس المحادثة ـ التخاطب ـ منطقية :

١) يخرج المؤلف على مبدأ النوع لأنه بتعبيره الأدبي اللغوي لا يظهر المطالبة بالحقيقة ، فكما أشارت هامبورغر في تحليلها فإن تحليل النصوص الوجدانية والدرامية يعتمد على فاعلين خياليين بدلا من الفاعل الحقيقي ، فواعل ترتبط بنظام ظرفي خيالي ، فلا تميز بالنتيجة هوية الشخص المقصود في العالم الواقعي .

ويتكلم « غابرييل » في هذه الحالة عن التخلي عن المطالبة بإمكانية الإرجاع ، ويتوسع في تعريف الخيالية ، وتحديدها مع الإشارة الى أنه لا يطالب بالكمال الداخلي للمسند إليهم في موضوع الفاعل ، والتعابير الكمية .

وكما هو الأمر في شروط الصحة ، لا تنطبق شروط النجاح التي حللها « غابرييل » على الكلام الذي فيه زعم أيضا ، لأن المتكلم لا يحتاج الى مراعاة المباديء : / أ : ب/ و / ٢ : ج / .

٢) ليس التحديد الدلالي للغة الأدب وحده هو الذي يمكن أن يتضح ذرائعيا من خلال الاعتماد على المبدأ النوعي ، بل إن تحديدها التركيبي يمكن أن يتضح أيضا عن طريق الإستناد الى الأساس العلائقي .

وعلاوة على هذا يفقد التحديد التركيبي فاعليته لدى المؤلف من خلال هدف التواصل التكويني للغة المستعملة ، لأنه من دون هذا الهدف لا يبقى أي مستند يمكن قياس تميّز تعبير ما انطلاقا منه ، وبذلك يفقد مبدأ الكمية ومبدأ الطريقة اللذان يميزان الأساس العلائقي اعتمادا على الشكل والمضمون فعاليتهما لدى المؤلف ، فلا يتوجب عليه أن ينتبه الى التطابق الإخباري ، وجلاء تعبيره ووضوحه ومنطقيته .

من هنا تجعل منشأة الأدب المؤلفَ قادرا على إقامة علاقات تطابق متنوعة بين العناصر اللغوية المستقلة التي حللها جاكبسون ، وأشار الى الحالات التي تجعل النص ناقصا إخباريا وغامضا .

ب ـ منشأة الأدب بوصفها المجال المحدد لانتاج النص الأدبي :

لابد للتحليل الذرائعي للغة الأدب من أن يكمل تحليل العمل الإبداعي لمتكلم / كاتب ما من خلال تحليل الاستقبال لدى متلقي هذا الإبداع ، لذا نسأل : كيف يُتلقى نصٌ أنتج وفق منشأة الأدب تلقيا كاملا ؟

ولكيلا يقطع القاريء تلقيه للنص ، ويقلل من شأن المؤلف لخروجه على الأسس المذكورة ، ويصفه بكاذب أو ثرثار ، عليه أن يكون على معرفة بهوية النص من حيث كونه نصا لغويا أدبيا ، لأن هذه المعرفة تجعل منشأة الأدب قادرة على التأثير فيه ، وتحول بينه وبين انقطاع التلقي .

وفي الغالب لا يفلح تمييز النص إلا إذا كان معتمدا على خصائص لغة الأدب نفسها مثل : البيت ـ القافية ـ تعابير الزمن ـ أسماء العلم الواضحة . . .

وبالطبع فإن عد تعبير ما تعبيرا لغويا أدبيا اعتمادا على هذه الخصائص يظل تحديدا غامضا ، لأن الأمر ـ كما أشير إليه ـ لا يتعلق بعلامات ثابتة ، وفي حال

غياب العلاقات الثابتة التي نشرح بها للمتلقي أن عليه ألا يرد على الخروج على أسس المحادثة بقطع الاستقبال ، لابد من إدخال أسس إضافية تخص أصناف النصوص ، فتجيز له تعديل سلوكه تعديلا مميزا .

إن لشروط الوضوح الإخباري للنص أهمية كبيرة هنا ، لأنها تنظم الغاية المرجوة من نص أدبي أو نص كتب بلغة عادية ، وتخلق ظرفا يتناسب معها ، ولأن الأمر ـ كما أظهرت الأمثلة التي حللها جاكبسون ـ لا يبقى من غير تأثير في طريقة التلقي سواء أكان النص في دعاية انتخابية أم في مختارات شعرية .

بالإضافة الى شروط الوضوح الإخباري ثمة مجموعة من السمات الخاصة التي تنظم الاتصال وتؤثر في طريقة التلقي مثل : طبيعة الخط ، النوع الأدبي ، طريقة الظهور ، أسماء المؤلفين ، الإخطار المسبق . . . (٤١) .

على الرغم من كفاية السمات الخاصة التي ذكرها جاكبسون وهامبورغر وغابرييل لتعريف لغة الشعر ، إلا أنها لا تشكل سوى خاصة تمييزية تنطبق على القاريء بوصفها مجرد واحدة من العلامات الأخرى ، في الوقت الذي يكون فيه الأمر منصبا على النص اللغوي الأدبي لدى القاريء من حيث تمييزه وتعرفه .

وما السمات الخاصة المذكورة سوى عناصر من « نظام تبديل النظام » ، يستعين بها المؤلف كي يبيّن للقراء أنه ينتقل من نظام لغوي عادي الى نظام لغوي أدبي ، آملا إقبالهم الى النص المؤلف ، رافضا عده كاذبا أو ثرثارا في النهاية ، ولتحقيق هذا الهدف يفتقر الى موقف خاص يحققه عن طريق الرموز ، سيسمى فيما يلي بالموقف الجمالي ، ولكن كيف يحدد هذا الموقف الجمالي تحديدا دقيقا ؟

ولتقديم صورة دقيقة عن هذا الموقف لابد من العودة مرة أخرى الى الأدب ، ففي الوقت الذي يتحرر فيه المؤلف من واجب أخذ مباديء المحادثة بعين النظر مستعينا بتجريد النص الأدبي من حالات الفعل المرتبطة بهدف ، لأنه لا يستطيع إنتاج نص خيالي بواسطة حالات تطابق متعددة ، تنشأ بين المكونات المستقلة ، فإن المتلقي يضطر بناء عليه أن يبقى في المرحلة الأولى عن هذه الصورة من الحالات .

والنص الأدبي لا يمكن أن يعد عدا مباشرا على أنه مجموعة خاصة من التوجيهات التي يعرضها المؤلفون ، فينفذها المستقبل على أنها إشارات الى الممكن أو السياقات بالمعنى الواسع لتركيب النص تركيبا مميزا ، بل يعد نظاما

يتضمن حالات متعددة من التطابق ، فيجذب اهتمام القاريء إليه ، وتتحول التوجيهات اللغوية بهذه الطريقة من وسيلة الى غاية مؤقتة ، وهذا هو المسار العادي للقراءة .

ومن هنا لا يمكن عد التلقي الحاصل للنصوص الأدبية في الأساس تلقيا نهائيا من الناحية الجمالية ، أي أن القاريء يرد ردا فيه اهتمام متنام على النظام الإشاري للنص ، الذي يخرج على التنظيم التركيبي المعروف ، فيأخذ هذا النظام في الغالب بأساليب متباينة على المستويات اللغوية المختلفة(٤٤) .

ولابد هنا من إحصاء كلي لهذه الأساليب غير الخاضعة لقانون متفق عليه من القواعد ، ومعروف في الجماعة اللغوية ، فيستوجب هذا بالنتيجة فاعلية خاصة ، ففي الوقت الذي لا يمثل فيه تلقي النصوص المستعملة استعمالا خاصا إنجازا قابلا للتحقيق في عمليات التلقي الفردية ، لأن جدول الفعل اللغوي المعمم ليس بحاجة إلا الى التحقيق في صورته الدلالية الخاصة ، فإن مستقبل النصوص الأدبية ملزم بإعادة صياغة التراكيب صياغة جديدة ، وذلك عن طريق تحليل العلاقات التركيبية على المستويات اللغوية جميعها بدءا من الوحدات الصوتية ووصولا الى الوحدات الدلالية .

وفي الوقت الذي يطبق فيه المتلقي هذا ، فإنه لا يصوغ الإشارات اللغوية صياغة مناسبة بالنظر الى الهدف التواصلي منها ، بل يظل مهتما اهتماما مؤقتا بالرموز الداخلية من حيث إشارتها الى بعضها .

وإذا كان المتلقي لن يكتفي بالتحليل التركيبي المجرد للنص بل قل إذا كان يبتغي نقل النص الى صورة يفهمه فيها فعليه أن يثبت على تفسير يرتكز على تعليلات تستخلص من التحليل التركيبي .

إن بنية النص الأدبي ذات الصور الصياغية المتعددة توضع بين يدي المتلقي على أنها حقل واسع من الإسنادات الدلالية المحتملة ، وعليه أن يتوصل الى المعنى المحتمل من هذا النص مستعينا بما يجيزه بناؤه والتناسق الصياغي الداخلي فيه .

وما يمكن أن يسده المتلقي من نقص في النص الأدبي لا يمثل نقصا تركيبيا ـ كما يفترض ايسر ١٩٧٠ ـ فهو يرى أن النص مركب من مقاطع محددة الروابط ، بل إن ما هو تركيبي في النص هو سبيل التحويل القابل للاختزال ، ومن هنا

لا يغدو النص الذي له قيمة خاصة قادرا على التعبير عن الممكن لدى المتلقي ، بل النص الذي تتصاعد قيمه ، وهذه القدرة تتحقق من خلال الاختزال المنفرد لدلالة ما .

والآن كيف ينقل القاريء محتوى نص منفرد الى دلالة ؟

فإما أن يلحق بالبنية ذات التكافؤ الدلالي المتعدد للنص أنموذجا عن الواقع يمثله هو نفسه ، أو يغير أنموذجه الراهن عن الواقع ـ إذا كان هذا الإلحاق غير ممكن ـ بطريقة يصير فيها تصوره مقبولا ومستساغا بالبنية المذكورة .

وفي كلتا الحالتين لا يستنفد مضمون النص ، بل يفتح لنفسه مدخلا وحيدا الى النص ، يوضحه في معنى واحد مستعينا بالبناء السياقي :

فإما أن يسند القاريء النص ذا البنى المتكافئة الى سياق محدّد يستمده من حقل خبرته أو تصوره الخاص ، أو يلجأ الى تعديل السياق بداية في حال حصول ما يسمى بالبعد الدلالي والتباين بينه والنص ، فتغدو بنية النص مرجعا سياقيا يستند اليه في التعديل المشار إليه ، وبهذا يختزل الإمكانيات الكثيرة لتنوع البنية اللغوية الأدبية في معنى عام وموحد أي أنه يؤول النص .

خامسا : الخلاصة :

من كل ما سبق واعتمادا على منشأة الأدب يثبت تميز لغة الأدب من اللغة العادية إنتاجا واستقبالا ، ولهذا لا يجوز أن تعرّف على أنها لغة ينتجها المؤلف وفق معايير النحو والفعل اللغوي وبحسب أسس المحادثة وبطريقة لها هدف محدد كما هو الأمر في اللغة العادية ، بل تعرّف على أنها لغة يكون فيها المؤلف غير مطالب بعرض الحقيقة والصواب من جهة ، وغير ملزم بالوضوح والتوافق الإخباري من جهة أخرى ، لأنه لا يركب العناصر اللغوية بمعنى واحد ، بل إنه يخضع لحالات توافق متنوعة ومتعددة الدلالة .

أما فيما يخص المتلقي فإن الأدب لديه ليس مجرد صياغة خاصة لأنموذج عمل لغوي يندرج في حالات سلوكية ، أنموذج يتطلب منه القيام بالتحليل المجرد للنص ، بل إنه صيغة لغوية متعددة الأوجه ، تدعوه الى بناء عام ومشترك للنص الأدبي من خلال تحليل بنية تلك الصيغة بداية .

الهوامش

١) ينظر : H.Turk:Literaturtheorie 1 . Literaturwissenschaftlicher Teil. Gottingen 1976.

٢) ينظر : Ch. W. Morris : Zeichen, Sprache und Verhalten, Duesseldorf 1973 ,S. 326.

٣) ينظر : R.Jakobson: Linguistik und poetik, Frankfurt, a. M.1979, S. 94 .

٤) ينظر : جاكبسون ١٩٧٩ ص ٨٨ ٠

٥) ينظر : V. Sklovskij: Die Kunst als Verhalten. In: J. Striedter,1971, S.3 - 35 .

٦) ينظر : جاكبسون ١٩٧٩ ص ٩٤ ٠

٧) ينظر : المصدر السابق ص ٩٣ ٠

٨) ينظر : المصدر السابق ص ٩٣ ٠

٩) ينظر : المصدر السابق ص ١١٣ ٠

١٠) ينظر : المصدر السابق ص ٩٢ ٠

١١) ينظر : Aristoteles: Poetik. Stuttgart 1961 , S. 61-64 .

١٢) ينظر : أرسطو ١٩٦١ ص ٣٩ ٠

١٣) ينظر : K.Hamburger: Die Logik der Dichtung 2 Stark Veranderte Auflage, Stuttgart 1968, S. 28 .

١٤) ينظر : هامبورغر ١٩٦٨ ص ١٢ ٠

١٥) ينظر : هامبورغر ١٩٦٨ ص ١١ ٠

١٦) ينظر : هامبورغر ١٩٦٨ ص ٤٥ ٠

١٧) ينظر : هامبورغر ١٩٦٨ ص ٦٥ ٠

١٨) ينظر : هامبورغر ١٩٦٨ ص ١٠٢ ٠

١٩) ينظر : هامبورغر ١٩٦٨ ص ١١٥ ٠

٢٠) ينظر : H. Weinrich : Tempus. Besprochene und erzaehlte Welt. Stuttgart 1974, S . 21/1966

٢١) ينظر : W.Rasch: Zur Frage des epischen Prateritums In: W.W.3 Sonderheft 1961, S.71.

٢٢) ينظر : G.Gabriel: Fiktion und Wahrheit. Ein Semantische Theorie der Literatur, Stuttgart 1975.

٢٣) ينظر : غابرييل ١٩٧٥ ص ٤٣ .

٢٤) ينظر : تورك ١٩٧٦ ص ٣٤ - ٥٦ .

٢٥) ينظر : Gunter Grewendorf : Sprechakttheorie, In Lexikon der germanistichen Linguistik, Tuebingen, 1980, S.287.

٢٦) ينظر : غابرييل ١٩٧٥ ص ٦١ .

٢٧) ينظر : غريفن دورف ص ٢٨٨ .

٢٨) ينظر : غابرييل ١٩٧٥ ص ١٨ .

٢٩) ينظر : غابرييل ١٩٧٥ ص ١٨ .

٣٠) ينظر : نفسه ص ٤٥ .

٣١) ينظر : نفسه ص ٢٨ .

٣٢) ينظر : نفسه ص ٢٧ .

٣٣) ينظر : نفسه ص ٣٠ .

٣٤) ينظر : S.J. Schmidt Literaturwissenschaft als argumenterierende Wissenschaft.Muenchen 1975 , S. 178

٣٥) ينظر : P.Buerger:Institution Kunst als Literatursoziologische Kategorie . Skizze einr Theorie des historischen wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur In: RZLG 1. 1977, S. 50 - 76 .

٣٦) ينظر : H.Belk : Gebrauchstexte . In: H.L Arnold/ V.Sinemus: Gruendzuge der Literatur und Sprachwissenschaft Bd. 1. Literaturwissenschft . Muenchen 1973 , S. 320 .

٣٧) ينظر : K.Stierle: Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten? In: Poetica 7.1975,S.315.

٣٨) ينظر : D.Wunderlich: Studien Zur Sprechakttheorie Frankfurt a.M.1976 , S.27 .

٣٩) ينظر : H.P.Grice : Logic and conversation . In: P. Colel J.L. Morgan: Syntax and Semantics Vol. 3: Speech acts, New york , San Francisco, London 1975, S.45.

٤٠) ينظر : غريس ١٩٧٥ ص ٤٥ .

٤١) ينظر : G.Martens: Textlinguistik Und Textaesthetik, Prolegomena einer pragmatischen theorie aesthetischer Texte. In: STz 53,1975,S.21-24.

٤٢) ينظر : H.Weinrich: Kommunikative Literaturwissenschaft oder: De Singularibus non erst scientia. In: S.J.Schmidt: Zur Grundlegungder Lliteratur- Wissenschaft . Muenchen 1972, S.9.

٤٣) ينظر : شميدت ١٩٧٥ ص ١٥٦ .

٤٤) ينظر : R.Kloepfer: Poetik und Linguistik . Muenchen,1975,S.127

المصادر والمراجع

1 _ **J. Anderegg:**
Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa Geettingen 1973 .

2 - **Aristoteles:**
Poetik. Stuttgart 1973.

3 - **J.L. Austin:**
Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words). Stuttgart 1972.

4 - **K. Baumgartner:**
Der Methodische Stand einer linguistischen poetik. In:J.Ihwe , 1971, Bd. II/2,S.371-402.

5 - **H.P. Bayerdoerfer:**
Poetik als sprachtheoretisches probllem. tubingen 1967.

6 - **H. Belke :**
Gebrauchstexte. In: H.L. Arnold/ V.Sinemus: Gruendzuge der Literatur-und Sprachwissenschaft, Bd.1: Literaturwissenschaft, Muenchen 1973, S. 320-341.

7 - **D. Bruetting:**
Einfuhrung in die pragmatische Texttheorie. Munchen 1974.

8 - **R. Bruetting:**
Linguistische poetik , Semiotik,Semanalyse.In: B.Zimmermann: Theorie- Literatur-Praxis. Arbeitsbuch zur Literaturtheorie seit 1970 . Frankfurt a.M. 1975 S.10-30 .

9 - **P. Buerger:**
Institution Kunst als Literatursoziologische Kategorie. Skizze

einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur. In: RZLG 1. 1977, S. 50-76.

10 - **E. Coseriu:**
Thesen zum Thema " Sprache und Dichtung". In: W.D. Stempel: Beitraege zur Textlinguistik . Muenchen 1871, S. 183-188.

11 - **T. A.V. Dijk:**
Pragmatics and poetics. In: Pragmatics of Language and literature . Amsterdam 1976, S.23-58.

12 - **G. Gabriel :**
Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart 1975.

13 - **H.P. Grice:**
Logic and Conversation. In: P.Cole/J.L.Morgan:Syntx and semantics. Vol. 3: Speech Acts. New York , San Francisco, London 1975, S. 41-58.

14 - **G. Grimm:**
Literatur und Leser . Theorien und Modelle zur Rezeption Literarischer werke. Stuttgart 1975.

15 - **H.U.Gumbrecht:**
Konsequenzen der Kommunikationsaesthetik oder Literaturwissenschaft als kommunikationswissenschaft. In: Poetica 7. 1975, S. 388-413.

16 - **K. Hamburger:**
Die Logik der Dichtung. 2. stark veraenderte Auflage.Stuttgart 1968.

17 - **M.Hardt:**
Poetik und Semiotik. Das Zeichensystem der Dichtung. Tubingen 1976.

18 - **H. Heuermann/P.Kuehn/B.Roettger:**
Literarische Rezeption. Beitraege zur Theorie des Text-Leser-Verhaeltnisses und seiner empirischen Erforschung. Paderborn 1975.

19 - **A. Hoeger:**
Fiktionalitaet als Kriterium poetischer Texte. In: OL. 26. 1971, S. 262-283.

20 - **I.G. Hungerland:**
Poetic Discourse. Berkeley 1958 .

21 - **J. Ihwe:**
Literaturwissenschafat und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven . 3Bde. in 4 Teilen . Frankfurt a. M.1971.

22 - **J. Thwe:**
Das Problem der poetischen Sprache: ein Scheinproblem In: ders. 1971, Bd II/2,S.603 - 616.

23 - **R. Ingarden:**
Kuenstlerische Funktionen der Sprache. In: Sprachkunst 1.,1970, S. 20 - 31 .

24 - **W. Iser:**
Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung Literarischer Prosa. Konstanz 1970.

25 - **R. Jakobson :**
poesie der Grammatik und Grammatik der poesie. In: ders., Poetik . Ausgew. Aufsaetze 1921 -1971,hrsg. von E. Holenstein U.T.Schelbert, Frankfurt a.M. 1979, 233-263.

26 - **R. Jakobson:**
Linguistik und Poetik . In: dres. ebd., 83 - 121.

27 - **R. Jakobson/C. Levi-Strauss:**
"Les chats"von Charles Baudelaire. In: H. Blumensath: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Koln 1972, S. 184-201.

28 - **H.R.Jauss:**
Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: ders.:Literaturgeschichte als Provokation. Frankfutt a.M.1973, S. 144 - 170.

29 - **R. Kloepfer:**
Poetik und Linguistik. Muenchen 1975.

30 - **G.Labroisse:**
Rezeption - Interpretation. Bitraege zur Methodendiskussion. Amsterdam 1974.

31 - **J. Landwehr:**
Text und Fiktion. Zu einigen Literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen . Muenchen 1975.

32 - **J.M. Lotman:**
Die Struktur des kuenstlerischen Textes. Frankfurt a.M.1973.

33 - **R. Luethe:**
Fiktionalitaet als konstitutives Elemant literarischer Rezeption. In: OL. 29, 1974, S. 1 - 15.

34 - **G.Martens:**
Textlinguistik und Textaesthetik. prolegomena einer pragmatischen Theorie aesthetischer Texte. In: STZ 53, 1975,S.6 - 35.

35 - **Ch. W. Morris:**
Zeichen, Sprache und Verhalten. Duesseldorf 1973.

36 - **M. Naumann :**
Literary production and reception. In: NLH 8, 1976/77, S. 107-126,

37 - **R. Posner:**
Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires" Les chats" In: Ihwe 1971, Bd II/1,S.224 - 266.

38 - **R. Posner:**
Poetic Communication vs. Literary Language or: the Linguistic Fallacy in Poetics. In: PTL 1. 1976, S. 1 - 10 .

39 - **W. Rasch:**
Zur Frage des epischen praeteritums . In: WW 3, Sonderheft 1961, S. 68 - 81 .

40 - **N.Ruwet:**
Grenzen der linguistischen Analyse in der Poetik. In: J.Ihwe 1971, Bd. II/1, S.267 - 284.

41 - **G. Sasse:**
Das kommunikative Handeln des Rezipienten.Zum problem einer pragmatischen Literaturwissenschaft . In: ders. H. Turk; Handeln Sprechen und Erkennen.Zur Theorie und praxis der pragmatik. Geottingen 1978,S.101 - 139 .

42 - **G. Sasse:**
Jakobson. In: H.Turk:Klassiker der Literaturtheorie. Muenchen 1979, S. 286 -297.

43 - **J.R. Serale:**
Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt a.M.1971.

44 - S.J. Schmidt:
Alltagssprache und Gedichtsprache . Versuch einer Bestimmung von Differenzqualitaeten. In: Poetica 2., 1968, 285 - 303.

45 - S.J.Schmidt :
Aesthtizitaet. Muenchen 1971.

46 - S.J. Schmidt:
Ist " Fiktionalitaet" eine Linguistische oder eine texttheoretische Kategorie? In: E. Guelich/W.Raible: Textsorten. Frankfurt 1972, 59 - 80 .

47 - S.J.Schmidt:
Texttheorie/ Pragmalinguistik. In: H.P. Althaus/ H.Henne/H.E.Wiegand: Lexikon dergermanischen Linguistik, Tuebingen 1973, S. 233- 244.

48 - S.J. Schmidt:
Texttheorie.Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation. Muenchen 1973 .

49 - S.J. Schmidt:
Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. Muenchen 1975.

50 - V. Sklovskij:
Die Kunst als Verhalten. In: J. Striedter, 1971, S.3 - 35 .

51 - K. Stierle:
Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten? In: poetica 7 . 1975, S. 345 - 387.

52 - G. Stirz:
Spracge und Dichtung. Muenchen 1975.

53 - **J.Striedter:**
Russischer Formalismus.Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der prosa . Muenchen 1971.

54 - **M. Titzmann:**
Strukturale Textanalyse. Teorie und praxis der Interpretation. Muenchen 1977.

55 - **H. Turk:**
Literaturtheorie 1. Literaturwissenschaftlicher Teil. Goettingen 1976.

56 - **R.Warning:**
Rezeptionsaesthetik. Theorie und praxis, Muenchen 1975.

57 - **P. Watzlawick/J.H. Beavin/D.D. Jackson:**
Menschliche Kommunikation, Formen, Stoerungen, Paradoxien. Bern, Stuttgart, Wien 4/1974.

58 - **H. Weinrich:**
Tempus. Besprochene und erzaehlte Welt. Stuttgart 1974.

59 - **H.Weinrich:**
Tempusprobleme eines Leitartikels. In: Euphorion 60, 1966, S. 263 - 272 .

60 - **H. Weinrich:**
Kommunikative Literaturwissenschaft oder: De singularibus non erst Scientia In: S.J. Schmidt: Zur Grundlegung der Literaturwissenschaft, Muenchen 1972, 7 - 10.

61 - **D. Wunderlich:**
Studien zur Sprechakttheorie. Frankfurt a.M. 1976 .

أصول البلاغة عند اليونان

« القسم الأول »

أوليفيي ربول

تعريب : محمد النويري

إن أحسن مقدمة للبلاغة ، تاريخها . سنعمد إذن إلى تناوله بعد ملاحظتين نبديهما سلفا . .

أولهما ان البلاغة سابقة لتاريخها بل هي سابقة لكل تاريخ ذلك أنه من غير المعقول أن لا يكون البشر قد توسلوا باللغة بغية الاقناع . وفي وسعنا ، من ثمّ ، أن نجد أثراً للبلاغة عند الهندوس والصينيين والمصريين فضلا عن العبرانيين . ويمكن القول ، مع ذلك ، إن البلاغة هي في معنى من المعاني إبداع اغريقي ، مثلها مثل الجبر والمأساة والفلسفة . في معنى ، بله ، في معنيين . فإن الاغريق هم الذين اكتشفوا « التقنية البلاغية » ، بدءا باعتبارها تعليماً متميزاً ، مستقلاً عن المضامين يسمح بالدفاع عن أية قضية وأية أطروحة . ثم إن الاغريق أبدعوا النظرية البلاغية التي درست ليس باعتبارها حسن تصرف مفيد فحسب وإنما باعتبارها تفكيراً يهدف إلى الفهم . تماماً ، كما كانوا أول من وضع نظرية للفن والأدب والدين .

الملاحظة الثانية : أن تكتب تاريخا للموسيقى أو الرسم أو الفلسفة معناه أن ترسم من جديد مسار تطور قوامه التغيّر والضياع والإبداع . بيد أن الإغريق ، وبصفة متناقضة ، بلوروا بين القرنين الخامس والرابع قبل حقبتنا البلاغة التي لم تتغير أبداً بعد ذلك « طوال ألفيتين ونصف من فور قياس إلى نابليون الثالث »[1] . وإن الحقب المتعاقبة لتغني هذا القسم من النظام أو ذاك لكن دون أن تغير النظام . وإنا عندما نتحدث الآن أيضا عن « البلاغة » فإنا نحيل إلى بلاغة اليونان حتى وإن تعلق الأمر ببلاغة شريط سينمائي أو بلاغة اللاوعي . إن تاريخ البلاغة انتهى ببدايته .

نشأة البلاغة :

لنحتفظ بتاريخين محوريين ٤٨٠ ق . م ، معركة سلامين SALAMINE حيث انتصر اليونان المتحدون نهائيا على الزحف الفارسي وحيث انطلقت الحقبة الكبرى لليونان الكلاسيكية . أما التاريخ الثاني فهو سنة ٣٩٩ قبل الميلاد دائما : موت سقراط .

الأصل القضائي :

إن البلاغة لم تولد في أثينا وإنما في صقلية اليونانية حوالي سنة ٤٦٥ بعد إقصاء مغتصبي السلطة[٢] وأصلها لم يكن أدبيا وإنما هو قضائي . فالمواطنون الذين سلبهم الطغاة طالبوا بأموالهم . والحرب الأهلية عقبتها صراعات قضائية[٣] لا تحصى . وفي مرحلة لم يكن فيها محامون وكان ينبغي أن تتوفر للمتقاضين وسيلة للدفاع عن قضاياهم . نشر شخص يدعى كراكس CORAX وهو تلميذ للفيلسوف أمبيدوكل EMPEDOCLE بمعية تلميذه ، تيزياس TISIAS « فن الخطابة » (TECHNE RHETORIKE) . وهو مجموعة من النصائح العملية مصحوبة بأمثلة يستعملها المتقاضون . وعلاوة على ذلك فإن كوراكس يعطي التعريف الأول للبلاغة : إنها « مبدعة للاقناع »[٤] .

ولما كانت أثينا تربطها بصقلية علاقات حميمة وقضايا أيضا فإنها سريعا ما تبنت البلاغة .

بلاغة قضائية إذن لا تحمل أي بعد أدبي أو فلسفي ولكنها كانت تستجيب إلى حاجة ماسة . فبما أن المحامين لم يكن لهم وجود فإن أصحاب الدعاوي كانوا يلجأون إلى « خطباء » ضرب من الكتبة العموميين يحرّرون مرافعاتهم التي لم يكن يبقى لهم إلا أن يقرأوها أمام المحكمة . وكان البلغاء يوفرون إلى المتقاضين والكتبة الخطباء ، في إحساس مرهف بالاشهار ، أداة إقناع يزعمون أنها لا تقهر . وبلاغتهم تحاجج ليس انطلاقا من الصحيح وإنما انطلاقا من الممكن EIKOS .

ولنلاحظ أن ذلك حتمي عندنا كما هو الشأن عند اليونان إذ لو أنا كنا في المجال

القضائي نعرف الحقيقة لما كان للمجال القضائي وجود من الأصل ولما زادت المحاكم على أن تكون مجرد غرف تسجيل . لكن المشكل عندنا كما هو الشأن عند اليونان يتمثل في أن انقضايا الرديئة تحتاج إلى أفضل المحامين وأن القضية كلما كانت أقل جودة لجأت أكثر إلى البلاغة . إن الأمر محرج . بيد أن البلغاء الأوائل عوض أن يحرجهم الأمر كانوا يتبجحون بتحقيق النصر للقضايا الأضعف وبأنهم « يحولون الحجة الأضعف إلى حجة أقوى » وهو شعار ساد هذه المرحلة .

الكراكس : Le Corax

يعتبر كراكس أنه ابتكر لهذه الغاية الحجة التي تحمل اسمه الكراكس(٥) والتي ينبغي أن تساعد اصحاب الدعاوي الأوهى جانبا . وقوام الكراكس قوله إن الشيء غير ممكن لأنه ممكن بشكل يتجاوز الحد . فإذا كان المتهم ضعيفا مثلا فإنه يقول إنه من غير الممكن أن يكون هو المعتدي . أما إذا كان قويا وكانت كل الظواهر ضده فإنه يرافع على أساس أنه فعلا ممكن أن يعتقد أنه المذنب بشكل ليس من الممكن أن يكونه .

أنتيفون ANTIPHON (٤١١ ـ ٤٨٠) وهو أبرع من يمثل البلاغة القضائية في أثينا يعطي هذا المثال لكراكس : إذا كانت الكراهية التي أحملها ضد الضحية تجعل الشبهات الحالية ممكنة أليس أيضا ممكنا أكثر أني وأنا أتوقع الشبهات قبل (حدوث) الجريمة فإني أمتنع تماما عن ارتكابها . (ضمن پيرلمان تيتيكا ص ٦٠٨ ؛ أنظر أيضا أرسطو ، ريطوريقى II ، ٢٤ : ١٤٠٢ أ) ويلمح المترافع بعد ذلك إلى أن المجرمين الحقيقيين استفادوا من الالتباس ليحققوا جريمتهم دون عقاب .

والأمر المقلق أن الكراكس يمكن ان نرده ضد صاحبه لنثبت أنه اقترف جريمته ليقول بعد ذلك انه مشبوه إلى حدّ لا يمكن أن يكون معه موضع ريبة وإنه فوق ذلك قد كثف من المآخذ ضدّ نفسه ليردها بعد ذلك في يسر .

ـ حجة بسيطة : كل الظواهر ضدّه .

ـ كراكس «١» : فعلا إنه كان يعلم أنه موضع الشبهة في المقام الأول وأنه ليس محتملا بناء على ذلك أن يكون في وسعه اقتراف هذه الجريمة :
ـ كراكس «٢» : ولكن كان في وسعه فعلا أن يقترفها والأمر ماقلت وهو يعلم أنه لن يكون موضعا للشبهة .

ومهما يكن من أمر فإن هؤلاء البلغاء الأوائل ابتدعوا ترتيب الخطاب القضائي ، خطاب يقسّمه أنتيفون ANTIPHON إلى خمس مراحل . وهم الذين ابتدعوا مواضع (TOPOI) الحجج التي يمكن أن يحفظها الانسان عن ظاهر قلب ليستظهرها في هذه اللحظة أو تلك من المرافعة . من ذلك أنك تستهل المقدمة بقولك إنك لست خطيبا ، تمتدح ببراعة خصمك . . الخ . .

الأصل الأدبي : ڤورڤياس GORGIAS

مع ڤورڤياس ظهر مصدر جديد للبلاغة فني وأدبي خالص . ولد ڤورڤياس سنة ٤٨٥ وعاش مائة وتسع سنوات ، فهو قد عاش بعد سقراط .

هو أيضا صقلي وتلميذ لأمبيدوكل ، زار أثينا سنة ٤٢٧ في سفارة . وهناك سحر كلامه ـ كما يقال ـ الاثينيين ، إلى درجة أنهم أخذوا عليه عهدا بالعودة ، والحكاية معبرة .

وحتى هذه الفترة كان الاغريق ، في الواقع ، يماهون بين « الأدب » والشعر (الملحمي ـ المأساوي ؛ إلخ .) . والنثر وظيفي خالص لم يكن يزيد على أن يسجل الكلام الشفوي المألوف . وڤورڤياس الذي كان أحد مبتكري الخطاب البرهاني[٦] epidictique أو بتعبير آخر التمجيد العمومي ، ابتكر لهذا الغرض نثرا فصيحا أكثر فيه من الصور التي تجعل منه « إنشاءً علميا ايقاعيا وفي كلمة ، جميلا ، علم الشعر وإيقاعه وروعته » (نفار NAVARRE ص ٨٦) صوره ، هي من ناحية ، الصور المتعلقة بالكلمات : الجناس ، القافية ، التورية ومن ناحية أخرى الصور التي تتعلق بالدلالة والفكر : الكناية ، الاستعارة والمقابلة . مثال عن الاستعارة : « القبور الحية » في تسمية النسور . مثال عن المقابلة ، خاتمة « تأبين الأبطال الأثنيين » l'Eloge funebre des heros atheniens .

والترجمة لا تعطينا عنها إلا انعكاسا باهتا « هكذا إذن . لقد زالوا فعلا ولكن عزمهم لم يمت معهم ، لكنه باق يعيش في أجسام ليست خالدة في حين أنهم قضوا نحبهم » . (سابقو السقراطيين Les presocratiques ص ١٠٣٠) .

ولقد احتفظ بمثال رائع عن الفصاحة البرهانية تمجيد هيلين l'Eloge d'Helene . نعلم أن هيلين قد كانت بالنسبة إلى الاغريق رمز المرأة القدر . هي زوجة مينيلاس Menelas ، وقد سمحت لبارس Paris الطراودي باختطافها . وقد خاض الاغريق حربا دامت عشر سنوات حتى يتمكنوا من استعادتها . وقد بدأ ڤورڤياس خطابه بمديح ميلاد هيلين ثم انتقل إلى وصف جمالها .

« كانت تثير في الرجال أكثر من مجرد رغبة حب ، وكانت تجمع من أجلها من أجل جسدها عديد الأجساد ، جمعا من المحاربين » .

(سابقو السقراطيين ص ١٠٣١) .

ولكن كيف يغفر لها كونها سمحت بأن تختطف ؟ والخطيب في تعداد كامل يحصي كل الأسباب الممكنة لهذا الاختطاف . فهو إما أنه يعود إلى أحكام الآلهة والقدر أو أن القوة قد بهرتها أو أنها اقتنعت بخطابات أو ان الرغبة قهرتها ، بيد أن هيلين لم تكن في أي من هذه الأحوال حرّة . . فهي في كل الأحوال قد استولت عليها قوة أعظم من قوتها ومن ثمّ فهي ليست مذنبة . ولقد تريث ڤورڤياس عند الحال الثالثة ، عظمة الخطاب . ودفاعه عن هيلين هو في الحقيقة دفاع عن البلاغة : « إن الخطاب جبار قاهر ؛ فهذا العنصر المادي الذي يبلغ من حيث ضآلته أقصى مدى فهو لا يرى تماما ، يحمل الآثار الالهية في اكتمالها : ذلك أن الكلام يهدىء الروع ويفرّج الكرب ويبعث الفرح وينمي الرحمة » (نفس المصدر ص ١٠٣٣) .

ولنلاحظ أن الخطابة عنده سفسطائية في جانب منها ذلك أنها تستند إلى المصادرة على المطلوب(٧) ، وفعلا فإن الأسباب الوحيدة الممكنة التي يرد إليها عمل هيلين هي على وجه الدقة تلك التي تبرّئها ولا يحتفظ بإمكانية أخيرة ، مؤدّاها أن هيلين قد تكون ذهبت بملء ارادتها ، بيد أن مبدأه ذاك القائل إن العمل اللاإرادي ليس مسؤولا هو إلى حدّ ما جديد في تلك الحقبة .

لذلك استحق ڤورڤياس اسم السفسطائي في معناه الأكثر فنية . فهو ، شأنه شأن الآخرين ـ بروتاڤوراس ، برودیکوس Prodicos ، تراسیماك Thrasymaque ، هيبياس Hippias ، كريتياس Critias ، إلخ ـ كان أستاذا يلقي دروسه في الفصاحة والفلسفة من مدينة إلى أخرى . وهي دروس كان يطلب على كل واحد منها أجرا خرافيا قدره مائة مينة[٨] . ولنقل إنه كان يتقاضى عن يوم واحد من العمل الأجر اليومي لعشرة آلاف عامل ! وسيكون الأمر هو نفسه بالنسبة إلى بروتاڤوراس .

وفي الحقيقة فإن هذا التعليم كان يستجيب إلى حاجة . ذلك أن الاغريق كانوا حتى ذلك الوقت لا يتلقون إلا تكوينا أوليا بأتم معنى الكلمة لا تقارنه بتعليم عال أو حتى بتعليم ثانوي . وإنما يعود الفضل في هذا الاستحداث إلى البلغاء : تعليم ثقافي متعمق لا غاية دينية أو مهنية فيه . ولا يرمي إلى أي هدف سوى الثقافة العامة .

حقا ، لقد عيب سريعا على ڤورڤياس التشادق في نثره الذي كان يفتقر إلى الفصاحة أكثر مما ينبغي ، ولقد بقيت كلمة gorgia-z-o باعتبارها مرادفا للفصاحة العظيمة . لكن فكرته عن النثر « الجميل جمال الشعر » فرضت نفسها على كل الكتاب الاغريق بداية من ديمستان Demosthene وتوسيديد Thucidide وأفلاطون . . . لقد وضع ڤورڤياس البلاغة في خدمة الجمال .

البلاغة والسفسطائيون :

في خدمة الجمال : أيعني ذلك خدمة الحق ؟ إن هذا السؤال يتضمن كل العلاقة بين البلاغة والسفسطة .

لنلاحظ ان تعليم ڤورڤياس كان يتضمن منحى فلسفيا لقد أُحتفِظَ بتلخيص لواحد من خطاباته موسوم بـ « في اللاكون أو في الطبيعة »[٩] بدأه بهذا الاستهلال الواعد :

« أولا لا يوجد شيء ؛ ثانيا حتى إن وجد شيء فإن الانسان لا يمكن أن يدركه ، ثالثا حتى إن أدركه لا يمكن أن يبلوره ولا أن يفسره إلى الآخرين » (سابقو السقراطيين ص ١٠٢٢)

هل من رابط بين هذه اللاأدرية والبلاغة ؟

يقول في تمجيد هيلين : « إذا لم يكن للناس ذاكرة الماضي ولا رؤية للحاضر ولا تكهن بالمستقبل فإن الخطاب الكاذب يجد كل تيسير » . (نفس المصدر ص ١٠٣٣) .

بيد أنه إذا قررنا مثله أن لا وجود للكائن أو أنه غير قابل للمعرفة ولا للتواصل أفلا نقر بصفة آلية بالقوة الخارقة للكلام ، كلام لا يخضع إلى أي مقياس خارجي ولا يمكن أن نقول عنه إنه كاذب ، إننا هنا في خضمّ السفسطائية .

بروتاقوراس : الانسان معيار لكل شيء

ولكن العلاقة بين السفسطة والبلاغة إنما تتجلى بكل وضوح عند بروتقوراس PROTAGORAS[١٠] . بروتقوراس (٤٨٦ ـ ٤١٠ تقريبا) أصيل أبدير Abdere في تارس Tharce . أستاذ متنقل هو الآخر يدرس الفصاحة والفلسفة في آن معا . وينال هو أيضا مبالغ هائلة . وكان مع ذلك أكثر التزاما من ڤورڤياس . عند وصوله إلى أثينا جاهر بعقيدته اللاأدرية :

« فيما يتعلق بالآلهة لست متأهلا لمعرفة أتوجد أم لا ولا حتى لمعرفة ما هي ؟ » (نفس المصدر ص ١٠٠٠) وهو ما كلّفه سريعا حكما بالإعدام فكان أقل بطولة من سقراط وتخلص من تنفيذ الحكم بالفرار .

ومع ذلك فهو كاتب موسوعي جدا وكان دون شك أول من اهتم بأجناس الأسماء وأزمنة الأفعال واهتمّ إلى جانب ذلك بنفسيّة شخصيّات هوميروس وفي الجملة بما سيسمى فيما بعد « النحو » وهو يعتبر أيضا باعث فنّ المناظرة[١١] الذي سيتحول فيما بعد إلى فن الجدل .

وانطلاقا من المبدأ القائل بأن كل حجة يمكن أن نقارعها بحجة أخرى وأنه ـ في وسعنا ـ إزاء أي موضوع أن ندافع عن الشيء وضده ، انطلاقا من ذلك درس بروتقوراس تقنية الجدل ، فن الانتصار في مناقشة متناقضة . وكلمة éristique جاءت من éris خصومة . وهذا الفن متى بلغ أقصى مداه لا يتورع من أن يتوسّل بأفدح السفسطات من قبيل :

« إن الفأر (MYS) حيوان نبيل لأن العجائب إنما تأتي منه » (أرسطو ، ريطوريقى ص ١٤٠١ أ) « يمكن أن يكون المرء أبيض وغير أبيض في نفس الوقت بما أن الأثيوبي أسود (ببشرته) وأبيض بأسنانه » (نفار Navarre ص ٦٥) .

وإنا لنجد عنتا في أن نفهم كيف أن خطباء مشهورين ، يونانيين مع ذلك ، وبروتثفوراس في مقدمتهم ، أمكن لهم أن يبرزوا قدراتهم مع حماقات كهذه . وفي الحقيقة فأن يبذل مفكرون كبار مثل أرسطو وأفلاطون جهودا كبيرة في دحض آراء السفسطائيين فهو أمارة على أن هؤلاء لم يكونوا هينين أو أغبياء وأنهم كانوا من وراء وسائلهم الدعائية يدرسون أمرا مهما . فما عساه أن يكون ؟

من الصعب علينا معرفته ذلك أنّا لا نعرفهم إلا عن طريق أعدائهم . ولنذكر بأطروحات بروتاڤوراس : الانسان هو معيار لكل شيء . وبعبارة أخرى فإن الأشياء إنما هي بما تظهر عليه بالنسبة إلى كل إنسان وليس ثمة من مقياس آخر للحقيقة وهو ما يجر إلى النسبيّة التامة .

فبما أن الشيء يبدو جميلا لهذا قبيحا بالنسبة إلى ذاك ، باردا في نظر الواحد حارا بالنسبة إلى غيره كبيرا في رأي هذا صغيرا في رأي الآخر فإنه يكون على الحالين في آن معا .

ولم يعد مجال لأي موضوعية ولا حتى للمنطق بما أن مبدأ التناقض لم تعد له قيمة . لكل امرىء حقيقته وهي جميعا حقائق . كل واحد : ولكن الواحد بالنسبة إلى بروتثفوراس هو الأمة وهو الفرد في نفس الوقت . فهو الأمة التي باسم مصلحتها الخاصة تقرر قيما وحقائق . وهو ما يجرنا إلى القول إن لغتنا وعلومنا وقيمنا الجمالية والأخلاقية ليست إلا مواضعات تتغيّر من أمة إلى أخرى وتتبدل بحسب التاريخ والجغرافيا : « يا لمهزلة العدالة التي يحدّها نُهيْر . . . » كما سيقول پاسكال مقرّا بأن الأمر كذلك آسفا على أنه كذلك .

نسبية براغماتية ، كذلك كان فيما يبدو مذهب بروتاڤوراس لا وجود لما هو حق في ذاته ولكن [هناك] حق بالنسبة إلى كل فرد وبالنسبة إلى كل أمة ؛ وما يهم منه هو ما يمكنه من أن يبرز مزاياه وأن يفرض ذاته . وهو على وجه الدقة

البلاغة . ولنلاحظ أن عقيدة كهذه يمكن أن تشرع للعنف والتسامح في نفس الوقت . لذلك هي تبدو لنا آسرة وغامضة في آن معا . وهذا هو عين الاحساس الذي نجده إزاء « البروتاجوراس » لأفلاطون .

ويبدو أن أفلاطون يمقت السفسطائي الكبير الذي اعتبره مفسداً للشباب والذي يردّ عليه بأنه ليس الإنسان معيارا لكل شيء . ومع ذلك فقد أنشأ أفلاطون معارضتين ، قطعتين رائعين خصصهما لبروتاجوراس . الأولى هي أسطورة أصل الانسان ، ضمن البروتاجوراس (ت س ٣٢٠) ، تأمل انساني عميق ومعاصر إلى حد غريب . والثاني دفاع لبروتاجوراس عن نفسه ضمن التييتات Le theetete (أ ١٦٦) يقدمان لنا بروتاجوراس جذابا يدعو إلى الاحترام ، أستاذا في الأنسية والتسامح . فماذا نصدق ومن ؟

الأساس السفسطائي للبلاغة :

يمكن القول على كل حال إن السفسطائيين أبدعوا البلاغة باعتبارها فن الخطاب الاقناعي . وقد مثلت موضوع تعليم منهجي وإجمالي ، تعليم يقوم هو الآخر على رؤية للعالم .

تعليم إجمالي : فالبلاغة تقر للسفسطائيين بالجهود الأولى في النحو وترتيب الخطاب وكذلك المثل الأعلى في نثر بديع وعلمي ، وإليهم كانت تلك الفكرة القائلة إن الحقيقة ليست أبدا إلا اتفاقا بين المتخاطبين ، اتفاقا نهائيا يتولد عن النقاش ، اتفاقا مبدئيا أيضا من دونه يتعذر على النقاش أن يصبح ممكنا . وإليهم يعود الفضل أيضا في الالحاح على الـ Kairos اللحظة الملائمة ، الفرصة التي ينبغي تحينها داخل الهروب المستمر للأشياء وهو ما نسميه بالفكر المناسب أو سريع البديهة والذي يمثل روح كل بلاغة حيّة . نعم ! كل عناصر بلاغة ثرية جداً والتي سنجدها فيها بعد عند أرسطو خاصة .

ومع ذلك فإن الأساس الذي يعطونه إلى البلاغة يبدو لنا خطيرا جدا . وإنا أكثر من ذلك لنتساءل عمّا إذا لم يكونوا قد شوهوها إلى الأبد بأن برّروها كما فعلوا على أساس عدم اليقين والانتصار . ولكن في نهاية الأمر لماذا هذا الرابط الذي يبدو قويا بين السفسطائي والبليغ .

دون شك لأن عالم السفسطائي هو عالم لا حقيقة فيه عالم لا واقع موضوعي فيه قادر على أن يحوز اتفاق كل الأذهان في نفس درجة اتفاقنا في القول بأن اثنين مع اثنين تساوي أربعة وأن طوكيو موجودة . . فالخطاب الانساني وقد سلب من حقيقة موضوعية العقل (اللوغوس Logos) يظل دون مرجع ، ولم يبق له أي معيار آخر غير تفوقه الخاص به : قدرته على الاقناع اعتمادا على ظاهر المنطق فيه وسحر أسلوبه .

والعلم الوحيد الممكن هو علم الخطاب : الخطابة . وما عسى هذا أن يغير في الواقع ؟ أن ليس في وسع الخطاب إدعاء أنه حق أو حتى ممكن وأنه ليس في وسعه أن يكون إلا ناجعا ، أو هو بمعنى آخر جدير بالاقناع . مما يؤول هنا إلى التغلب وإبقاء المخاطب عاجزا عن الجواب . فغاية هذه الخطابة ليس في أن تجد الحق ولكن في السيطرة بواسطة الكلام . فهي ليست منصرفة إلى المعرفة وإنما هي منصرفة إلى التسلط .

لقد كان السفسطائيون دون شك البيداغوجيين الأوائل والغاية من تعليمهم لم يكن يعوزها النبل : جعل الناس قادرين على « أن يحكموا بيوتهم ومدينتهم حكما جيدا »[١٢] لكنهم ينفون كل معرفة ولا يحتفظون إلا بحسن تصرف في خدمة التسلط .

مع السفسطة صارت البلاغة ملكة ولكنها ملكة مستبدة بقدر ما هي ليست شرعية .

والعلاقة اليوم بين البلاغة والسفسطة مقدرة ألا يسعنا أن ننقذ الأولى من الثانية ؟

الهوامش

(١) ROLAND BARTHES, 1970, P. 174

(٢) عمدنا إلى ترجمة كلمة Tyrans بقولنا مغتصبي السلطة لأن ذاك هو القصد من العبارة في اليونانية القديمة وقد ترجمناها أيضا بقولنا : الطغاة .

(٣) كلمة «Rhetorique» هي في الأصل صفة ، تعني خطابي . وقد تحولت la techne rhetorike مع أرسطو إلى rhetorike مفردة كما نقول اليوم : لسانيات . انظر فيما يتعلق بما يلي : ROLAND, CHAIGNET BARTHES وخاصة O. NAVARRE النصوص ضمن « السابقي سقراطيين » نشر J-P. DUMONT Pleiade, Gallimard, 1988.

(٤) نفس المصدر .

(٥) اسم علم لخطيب فيلسوف يوناني معناه في العربية « الغراب » نشر مع تلميذه تيزياس « فن الخطابة . انظر عمل O. NAVARRE المذكور سابقا .

(٦) epidictique (Demonstrativum ـ البرهنة) صفة تميز أحد أنواع الخطاب الثلاثة وقد عمدنا إلى ترجمتها بـ : برهاني .

(٧) Petition de Principe أن تستمد الحجة من مقدمة القضية ترجمها ابن سينا في « النجاة » بقوله المصادرة على المطلوب .

(٨) وحدة نقدية يونانية قديمة قيمتها مائة دراخمة .

(٩) انظر الدراسة القيّمة عن هذا الخطاب عند :

BARBARA CASSIN, SI Parminide, Presses Universitaires de lille, 1980, P. 429.

(١٠) فيما يتعلق بالسفسطائيين انظر :

Gilbert Romeyer- Dherbey, Les Sophistes «Que Sais- Je PUF, 1985

Jacqueline de Romilly, Les grands Sophistes dans l'Athenes de Pericles

Fallois, 1988, et Les Presocratiques.

(١١) عمدنا إلى ترجمة eristique بـ « فن المناظرة » بالرغم من أن الأصل المعجمي في العربية لا يتضمن معنى الخصومة كما هو الشأن في الكلمة الغربية . لكن المناظرات في الحضارة العربية الاسلامية كانت تقوم إلى حد بعيد على معاني الخصومة .

(١٢) Platon, Menon, 91 e.

وانظر :

Protagoras, 318 d.

مستويات القـراءة في رواية «الخرائط»

للكاتب الصومالى : نور الدين فراح

نبيلة ابراهيم

عندما تتاح للقاريء فرصة قراءة عمل روائي يتميز بالثراء الفني والدلالي نتيجة إشباعه بعلامات لغوية يتحكم الكاتب في توجيهها وجهات مختلفة ، عندئذ نستطيع أن نتحدث عن تعدد قراءات النص .

ونحن إزاء عمل روائي متميز كتبه الكاتب الروائي الصومالي نور الدين فراح باللغة الإنجليزية ونقله إلى اللغة العربية بأسلوب يفيض بالإشراق والشاعرية الكاتب سعدي يوسف ، ونشرت الهيئة العامة للكتاب في مصر هذه الترجمة .

وقد سبق أن ألف الكاتب الصومالي خمس روايات ، كما كتب قصصًا قصيرة ومسرحيات ونال جائزة اتحاد الناطقين بالإنجليزية في عام ١٩٨٠ عن روايته « حليب ولبن » .

وتبدأ الرواية « الخرائط » ببداية توحي للقاريء لأول وهلة أن الكاتب يكتب سيرة فنية لذات يسميها عسكر . وعسكر هذا يمكن أن يكون الكاتب نفسه ، ويمكن أن يكون أي رجل صومالي آخر عاش أحداث بلاده السياسية المؤسفة في العصر الحديث .

ويصطنع الكاتب شخصية الراوي العالم بكل أحوال عسكر ، الظاهرة والباطنة بحثا عن هويته ، ومن ثم فهو يتحدث إليه منذ البداية ، على سبيل المواجهة ، بضمير المخاطب ، ويكاد يطغى استخدام الراوي لهذا الضمير على استخدامه لضمير المتكلم والغائب في الرواية بأسرها .

ويبدأ الراوي المواجهة بقوله :

« أنت تشعر من قراءتك المحدودة للأدب بأنك تنتسب إلى أسماء تخطر ببالك ، أو تثب على طرف لسانك حين تفكر بصبي اسمه عسكر تتمتع مخيلته الهائلة بعلامات غنية للنضج المبكر ، والسبب هو أنك أنت ذلك الصبي» (الرواية ـ ص ١٠) .

فشخصية عسكر تتحدد من البداية بعموميتها وخصوصيتها ؛ أما عموميتها فترجع إلى أنها تنتسب إلى الأبطال الجديرين بأن تكتب عنهم سيرة ذاتية ، الذين تتحدد ملامحهم بعلامتين بارزتين ، الأولى وعيهم المبكر بانتمائهم إلى نخبة من الناس المكلفين بتغيير عالمهم ، والثانية تمتعهم بمخيلة هائلة تكشف عن علامات غنية للنضج المبكر . وأما خصوصيتها فتتمثل فيما يضفيه عليها العمل الروائي من ملامح خاصة محددة .

ويؤكد الراوي هذا التميز لشخصية عسكر بقوله إثر ذلك مباشرة : « حين تجلس تنفتح عيناك في عينيك شأن العميان ، ثم تخمد روحك ، أي أنك لا تصبح أنت نفسك ، وبمعنى ما لست نفسك تمامًا . تأخذك رحلتك عبر مجازات أبواب عديدة ، فتتمكن من أن تستذكر أحداثًا وقعت قبل وجودك أنت بزمن طويل » . (الرواية ص ١١) .

إنها علامة من علامات النضج المبكر تتمثل في أن الذات ترى فى إنجازاتها التي تحلم بها من البداية بتحقيقها حلقة تربط بين السابق واللاحق ، ومن ثم فإن هذا الوعي المبكر يستنطق الحاضر وما يمكن أن يأتي به المستقبل عن طريق العودة إلى قلب الماضي السحيق .

ويخطط الكاتب فنية القص في الرواية على أساس الامتدادين : الرأسي والأفقي للسرد في آن واحد ، وتداخلهما . أما الامتداد الأفقي فهو الذي يمتد زمنيًا بما ينتقيه الكاتب من أحداث من سيرة عسكر منذ ولادته إلى أن يكبر ويكتمل نمو وعيه بالزمان والمكان وعلاقته القدرية بهما . وأما الامتداد الرأسي فهو الذي يحدث تقاطعات متعددة مع الامتداد الأفقي ، ينجم عنها إمكانية قراءة النص قراءات مختلفة .

وأولى هذه القراءات ، القراءة الأسطورية لميلاد عسكر .

لقد ولد عسكر يتيمًا ، شأن الأبطال الأسطوريين الذين يولدون أيتامًا من الأب ، ولكن يُتْم عسكر كان مضاعفًا ، إذ ولد يتيم الأب والأم معًا . ولكن الله عوضه - كما يحدث مع الأبطال الأسطوريين كذلك - بأم أخرى ترعاه حتى وفاتها ، وهي « مصرا » .

يقول الراوي في مواجهته المستمرة لعسكر : « أخبرْتك أنت (أي مصرا) بالرغم من أنك صغير على الفهم ، أسرارًا عن والديك ، ما كان أحد مستعدًا

لإخبارك بها ، أخبرتك لماذا كانت أمك مختبئة في تلك الحجرة حيث وجدتكما هي أنتما الاثنين ، ولماذا ماتت ميتة سرية تمامًا ، كما همست في أذنيك أشياء عن أبيك الذي مات قبل ولادتك بأشهر في ظروف غامضة ، بالسجن ، بسبب أفكاره ومثله . التجأت أمك إلى غرفة بالحوش الخلفي من منزل شخص غني ، وهناك ولدته مختبئة . كان من الممكن أن تموت من البرد الذي تعرضت له لو لم تأت «مصرا» مصادفة . كنت محظوظًا على أي حال ، لأن «مصرا» وجدت الحجرة التي كنت فيها ، وهي أفضل مكان للاختباء من « أوادان » الذي كان يلح عليها بمحاولات التقرب منها . كانت الحجرة مفتوحة فدخلتها متعثرة وأغلقت الباب وراءها حالاً . ولم تعرف إلا فيما بعد ، أنك وأمك كنتما هناك ، أنت حي وأمك ميتة . إن شهادتها ستظل الوحيدة التي على المرء أن يأخذ بها . إنها ستصر على أنها لم تعرف من هو أبوك إلا فيما بعد . . المهم أن ست عشرة ساعة أو نحوها ، كانت مضت قبل أن ينبأ الأهل بوجودك وبموت أمك . في هذه الساعات تمت الصلة بينك وبين مصرا » (الرواية ص ١٥) .

وبهذا تكتمل الحلقة الأولى من حياة الطفل الأسطوري ، وهى ولادته يتيمًا ووحيدًا . ثم تمنحه القدرة البديل للأم الذي يحتضنه ويرعاه . وتكتمل الحلقة الثانية بأن ينشأ الطفل غير مرغوب فيه ؟ فقد ينفي أو يبعد على نحو ما .

قالت لك مصرا ذات ليلة : أريد أن ترى الأمر هكذا ، أنت أعمى وأنا عصاك ، وأنا أقودك إلى مركز الأنشطة البشرية ، مظهرك يجعل كل واحد قانطًا ، يجعلهم يخفضون درجة كلامهم ، وأنت أيضا صرت واعيًا تفسر صمتهم باعتباره وسيلة لاستبعادك . أنت تحس بأنك مراقب وبأنك محروم من ولوج عالمهم ، أنت الأعمى وأنا العصا ، ومعًا نفقأ الدمل ، نفقأ ضميرهم » (الرواية ص ٢٦) .

على أن الكاتب بعد هذا لا يمتد بحياة البطل إلى الحلقة الثالثة من حياة البطل الأسطوري ، وهي التي من المفروض أن تحكي عن الإرهاصات الأولى لبطولته ، بل يُحدث ، على عكس ذلك ، تقاطعًا يسلب الطفل أسطوريته . ويرد هذا الجزء الأول من الرواية ، حيث يستبق الكاتب الأحداث التي سترد فيما بعد ، من خلال عملية التذكر التي تؤدي وظيفتها الفنية في قطع السرد الأفقي . لقد تذكر عسكر خطابا كان قد أرسله إليه خاله عندما كان عسكر

يتلقى العلم في مدرسة قريبة من مقاديشيو ، حيث يقطن الخال المثقف هلال وزوجته صلاتو . وكان الخال يرد في هذا الخطاب على توهم عسكر لبداية أسطورية لحياته . . قال الخال هلال : « لكن الحقيقة التي تغلف بداياتك بالأسرار والغموض ، شأن وليدي الحكايات البطولية في أفريقيا وأوروبا وآسيا ، هذه الحقيقة لا أهتم بها كثيرًا ؛ هل نجمت مثل نبات فى الأرض ؟ هل ولدت لتسعة أشهر أو لسبعة ؟ هل تشارك فى مزاجك أمثال سونياتا أو موينڊو ، وكلاهما من أبطال الحكايات البطولية الأفريقية ؟ يقال مثلاً إن سونياتا بلغ الكبر فى الثالثة من عمره . وتروي الحكايات عن موينڊو أنه اختار أن يولد ، لا من الرحم ، وإنما من الإصبع الوسطى ، ثمة أطفال حكايات يتم الحمل بهم وميلادهم في يوم واحد ، وآخرون يحتاجون إلى مائة وخمسين عامًا كي يولدوا . . وهناك سمة عامة في الأطفال البطوليين ، وهي أنهم يولدون جميعًا حاملين الأسلحة . وأنت يا عسكر مسلح باسمك . . أليس كذلك ؟ . . . أنا متأكد من أنك سمعت بأبطال ولدتهم جبال أو أنهار أو أسماك أو حيوانات أخرى . . ويبدو لي أن هذه الأساطير تشير إلى النقطة ذاتها مرارًا وتكرارًا : إن ذلك الشخص المولود هكذا يحتوي في ذاته أو داخلها خصائص مقصورة على الرموز، حسنًا ، إلى أين نصل من هنا ؟ الكل شك » . (الرواية ص ٣٤) .

الكاتب إذن يتعمد أن يعطل القارىء عن الاستمرار في القراءة الأسطورية لسيرة الطفل البطل تمهيدًا لأن يفتح له المجال لقراءة أخرى يركز فيها على النمو المتصاعد لوعي الطفل . ولا يتحقق هذا النمو المتصاعد إلا من خلال علاقة الطفل بمصرا . وهنا يحدث قطع جديد لاستمرارية سيرة عسكر ، يمهد لقراءة أخرى يتوقع لها القارىء أن تكون قراءة نفسية ، حيث إنها تنطلق من علاقة عسكر اللصيقة بمصرا .

وتبرز خصوصية هذه العلاقة في التحولات الحادة في حياة عسكر . ومن هنا كان التوازي الملزم بين سيرة عسكر والقراءة النفسية لعلاقته بمصرا ؛ ففي مرحلة طفولة البطل ، كان ارتباطه بمصرا ارتباطاً جسديًا . وقد ظل هذا الارتباط الجسدي حيا في وعي عسكر الكبير . وكثيرًا ما كان يعبر عنه بدرجة من الاشتهاء . يقول عسكر : « مصرا التي لفتني أخيرًا في الدفء الندي بين ثدييها حتى غدوت ثديًا ثالثًا ؛ مصرا التي كانت تتدحرج على ظهرها وبعيدًا عن غطائنا

المشترك لأجد نفسي في مكان ما بين ساقيها كأني ساق ثالثة » . (الرواية ص ٣٩) .

وظل عسكر غير واع لذاته إلا من خلال مصرا حتى بلغ الخامسة من عمره . وحتى هذا الوقت كان بمثابة الظل الذي لا يتجاوز الفضاء المحيط بجسدها .

وفي سن الخامسة انتزع عسكر من حضنها انتزاعًا ليبدأ حياته في مدارج العلم والمعرفة . حمله عمه « قورح » إلى المعلم « أوادان » وقال له : « ليس من رجل في البيت الذي يسكنه ، وعلى المرء أن يبعد الأولاد عن خبث النساء » (الرواية ص ١٢٠) . وكأن أوادان كان يحس بفطرته فدى خطورة العقدة الأوديبية إذا استمرت العلاقة غير سوية بين الأم (أو من يقوم بدورها) وابنها .

ويعد هذا الإبعاد طقس العبور الأول لعسكر ؛ إذ كان بداية الانتقال التدريجي من مرحلة الالتصاق الجسدي بمصرا إلى مرحلة الانفصال عنها .

أما طقس العبور الثاني فكان من خلال عملية الختان له : « سأحيا في منطقة الألم أسبوعين أو شهرًا بعد الختان ، أم أحيا في أرض الوحدة منفصلاً إلى الأبد عن مصرا . وربما أعطيت سريرًا لي أنام فيه وحدي بعد ذلك . (الرواية ص ١٢٦) .

وإذا كان الختان أصبح يمثل حاجزًا بينه وبين مصرا ، فإن اللوح الذي تعلم عليه عسكر القراءة والكتابة من قبل ، كان يمثل في مرحلة العبور الأولى ، الفاصل الحسي بينه ومصرا . وكان عسكر سعيدًا بهذا اللوح ، وكان لا ينام إلا وهو يحتضنه . يقول : « واضح أن اللوح صار عائقًا دون احتضانها لي احتضانًا مريحًا ، مادام طرف اللوح الحاد يضغط بشدة على حوضها». (الرواية ص ١٢٧) .

وعندئذ صار وعي عسكر الداخلي ينمو نموًا مطّردًا . وقد صحب هذا تحرك بعض الرموز في لا شعوره لتطفو على السطح في منطقة الوعي ، ويتكرر ظهورها في مجالات مختلفة ، ومن ذلك رمز الدم ؛ لقد استكن رمز الدم في لا شعوره منذ وعيه بولادته التي حكت له عنها مصرا ؛ فقد وجدته ملطخًا بدم الولادة ، وكان حيًا وأمه ميتة . وكان عليها أن تغسله بكل عناية لكي تتمكن من احتضانه نظيفًا خاليًا من آثار قسوة الماضي الغامض .

ومرة أخرى يعتمل رمز الدم بداخله ، عندما كان يراقب تدفق الدم من مصرا شهريًا .

وعندما كان يراقب تغير مزاجها في مدة الحيض ، وكيف أنها كانت ترسله إلى صديقتها « كارين » لترعاه طوال تلك الفترة الحرجة .

ومرة ثالثة يتهيج رمز الدم بداخله عندما وجد نفسه ، بعد الختان ، محاطًا ببركة من الدماء التي كانت إيذانًا بانفصاله جسديًا عن مصرا .

ويظل رمز الدم يتضخم داخل عسكر ويطفو إلى وعيه فيجده مقترنًا بمستقبله . ولكن هذا المستقبل لم يكن لينفصل عن مصرا بأي حال من الأحوال . يقول : « الماء أقرنه بالفرح لكني أقرن بالدم شيئًا آخر . . . المستقبل كما تقرؤه مصرا » . (الرواية ص ٥٥) . وكانت مصرا تعرف « كيف تقرأ الطالع من ارتجاف اللحم ، الأحشاء ، الشحم ، المصران ، كل قطعة أو شريحة من اللحم بالنسبة لها ، كانت مثل راحة اليد لقارئة الكف» . (الرواية ص ٥٤) . ولقد تنبأت له ويداها ملطختان بالدم بأن مستقبله سيكون مقترنًا بالدم .

وعندما يدخل عسكر مرحلة العبور الثالثة في علاقته بمصرا ، وهي مرحلة الرغبة في الانفصال النفسي التام عنها ، ويعجز عن تحقيق ذلك ، يفكر في أن يقتل مصرا . وعندئذ يصل التصعيد لرمز الدم إلى ذروته ، أي عندما يتضخم ليصل إلى دافعه الأصلي وهو القتل ، قلت لها ذات يوم : إن لم تكوني جثة جعلتك جثة . وسألتني منزعجة : لكن . . لماذا ؟ قال لها : أوأقتلك لتكوني جثة مثل أمي . قالت : تقتلني ؟ لماذا ؟ ماذا فعلت ؟» (الرواية ص ٥٧) .

ويعلق عسكر على هذا الحوار قائلاً : « وجدت شرح الأمر عسيرًا جدًا عليّ ، بالطبع لم أكن لأقتلها بسبب كرهي إياها . المسألة غير ذلك ، غير ذلك تمامًا . قصدت أنا ، في الموت فقط يمكن أن نتحد . هي وأنا فقط في الموت . . موتها . يمكن لي ولها أن نتصل قرابة ، آنذاك فقط ، أشعر أنها أمي وأنا ابنها ، وآنذاك ، آنذاك فقط سأجد نفسي وحيدًا موجودًا وحقيقيًا . . نعم فردًا له حاجاته الخاصة به ، لا امتدادًا ليد أمومية تهدي لمستها الصرخة الطفولية في المرء » (الرواية ص ٥٧) .

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن القراءة النفسية قد اكتملت ، وهي لا تكاد تتجاوز ، على المستوى القريب ، علاقة الطفل الفردية بأمه من ناحية الاستماع بالاتصال الجسدي بها ، وعلاقة الطفل اليومية بأمه ، عندما يقتلها نفسيًا ليعلن استقلاله عنها في سبيل الشعور باكتمال شخصيته .

لقد مهدت مراحل العبور الثلاث التي مر بها عسكر أن ينفصل عن مصرا . ولم تكن مصرا تريد أن تقف في طريق استقلاله عنها ، بل ربما كانت تتمنى له هذا الاستقلال ، في سبيل تحقيق ذاته وتأكيد هويته ، فعندما سألها العم فورح عن الهدية التي يمكن أن يشتريها لعسكر بمناسبة ختانه ، قالت له : « كرة أرضية أو أطلس للعالم ، إنه يحب زرقة البحر ، وكتاب مصور عن الخيل والطيور . . أرجوك ، آته بكرة أرضية وخارطة للبحارِ والمحيطات » (الرواية ص ١٣٤) . ويعلق عسكر على مطلبها هذا له قائلاً : « لكنني امتننت لمصرا ، امتننت لأنها اختارت أن تقدمني إلى عالم شعرت فيه بأنني أسعد إنسان مذَّاك » . (الرواية ص ١٣٤) . فهل كانت مصرا تريد لعسكر أن ينفلت من أسرها لينفتح على العالم ساعيا لتحقيق ذاتيته ؟ إن النصوص تتكرر في مواطن مختلفة بصدد هذه النبوءة ملقيًا بعضها الضوء على بعض ، ومكملاً بعضها بعضًا . قالت مصرا لصديقتها كارين ذات يوم : « سوف يسافر » وتعني بطبيعة الحال عسكر . فلما سألتها كارين : « وأنت ، هل ستسافرين معه ؟ » قالت : « سألتحق به فيما بعد ، لكن ليس للتو . سيجتمع شمله أولاً مع خاله . الترتيبات تتم . لكني أرى الموت والمصيبة والخراب» . (الرواية ص ١٦٥) . ولقد تحققت النبوءة ، فيما بعد ، فانفصل عسكر عن مصرا في « كلافو » ورحل إلى خاله في « مقاديشيو » ليدرس في جامعتها . وهناك انضم إلى جبهة التحرير الصومالية لتحرير أوجادين المحتلة من قبل الحبشة . وفي ساعة القتال رأت مصرا بحاستها السادسة الموت والمصيبة والخراب .

وهنا تفتح الرواية المجال لقراءة سياسية تاركة الأبواب شبه مفتوحة للقراءة الأخرى ، ويخضع القاريء لسلطة النص في البحث عن تأويل جديد لشخصية مصرا وتأويل آخر لعلاقة عسكر بها . لقد سأل عسكر مصرا ذات يوم عن معنى اسمها ، فقالت إنه يعني الأرض ، أساس الكون . وفي نص آخر ، يحكي الراوي عن علاقة عسكر بمصرا ويقول : « هاهي ذي تعلمه الأشياء ، تسمى

كل شيء باسمه ، تلك هي السماء ، وهذه هي الأرض . وهاهو ذا يشير إليها مرارًا جوابًا عن سؤال : أين الأرض ؟ مع أنه يشير بصورة صحيحة . إلى السماء كلما سألته : أين السماء ؟ كانت تنفجر ضاحكة ، قائلة ، إنها أمه وليست الأرض بينما إصبعه وربما يده كانت تأخذ شيئًا من التراب لتأكله » . (الرواية ص ١٨٠) .

إن مصرا بصريح العبارة هي الأرض . وإذا كان هذا يفسر عشق عسكر الشديد لها ولجسدها ، فإن التساؤلات لابد أن تثار حول ضرورة الانفصال عنها ، بل حول التفكير في قتلها . ويحتشد النص على سبيل التبئير في هذا الموضوع مستخدما شتى أساليب المراوغة والحيل الفنية ، محققًا بذلك أبعادًا جمالية للنص يستمتع بها القاريء في حد ذاتها وينشغل على الدوام باستخلاص الدلالات المتصارعة حول هوية مصرا من ناحية أخرى .

لقد أخبرت كارين (صديقة مصرا) عسكر عندما لحقت به في مقاديشيو بأنه « كان هناك جندي أثيوبي شاب غرمت به مصرا ، ويقال إنها كانت تعيش معه وأنه كان يدعوها مصرات بدلاً من مصرا . وعندما سمع هذا الاسم جن جنونه وتساءل : « ماذا يعني تغيير هذا الاسم ؟ » ورد بـأنه : « لا يعني سـوى الخيانة » . (الرواية ص ٢٤٧) . ذلك أن اسم مصرا ، كما شرحته له من قبل يعني الأرض ، أساس الكون . ولكن هذا الجندي الأثيوبي (البديل الكنائي لأثيوبيا التي كانت تحتل أوجادين الصومالية وتحاول أن تفقدها هويتها) . غير هذا الاسم الى مصرات . وفي تغيير الاسم تغيير للهوية .

وكثيرًا ما يدس الكاتب في ثنايا السرد معلومة تاريخية صريحة ليتذكرها القاريء فيما بعد ويضعها الى جانب الاستعارات والكنايات الفنية فتؤكد له البعد الدلالي لها . والمعلومة التاريخية التي تلتف حول خيانة مصرا مع الجندي الحبشي وتعانقها ، تذكرها الصبي عسكر وهو يتعلم القرآن والقراءة عند أوادان . قال : « في سنة ١٩٥٦ وجه الامبراطور هيلاسلاسي خطابًا الى صوماليي أوغادين قال فيه : اذهبوا الى المدارس يا شعبي ، فهناك تسنح لكم فرصة جيدة لتعلم قراءة الأمهرية وكتابتها . آنذاك فقط تكونون قادرين على تسلم مختلف المناصب في إدارة الحكومة المركزية . وتذكروا أن عدم معرفة

الأمهرية التي هي اللغة الرسمية لأثيوبيا ، سيكون حاجزًا كبيرًا أمام التقدم الاقتصادي والارتقاه بالفرد والجماعة »

ويعلق عسكر على هذه الحقائق السياسية بقوله : « لست متأكدًا من سبب احتفاظي بقصاصة الصحيفة التي ضمت خطاب ١٩٥٦ الشهير الذي وجهه الامبراطور هيلاسلاسي الى شعب أوغادين . في الحاشية أقرأ خط الخال هلال : أمر ثوري ، أليس كذلك ؟ أن تثأر للغة شعبنا وثقافته وعدالته ، أن تثأر ! أن تكون انتقاميًا ! » (الرواية ص ١٢٣) .

ومع ذلك فإن اللوم لا يقع على المتسلط الأجنبي الغاشم ، بل يقع على الشعب الذي استسلم له وسمح له بأن يحمله على تغيير هويته . ولهذا وصمت مصرا بالخيانة ، وهي كناية أخرى زحزح فيها الراوي الإثم من الفاعل وهو الشعب الى المفعول به وهو الوطن . ومع ذلك يظل الراوي يؤكد خيانة مصرا ، لا لشيء إلا ليعمق حزنه بمن أحبها وتوحد معها . يقول : « وقيل لك إنها لا تستطيع المشي في شارع إلا والرجال يغازلونها والعيون الشهاء تخترق جسدها حتى قرارة الروح » . (الرواية ص ٩٠) .

ووقفت مصرا ترد عن نفسها الخيانة ، وتعلن رفضها زحزحة الإثم من الفاعل الى المفعول به ، فما ذاك إلا حيلة فنية مارسها الشعراء من قبل قالت لعسكر : « تعرف أن صوماليا في عيون شعرائها امرأة اعتادت أن تخون رجلها الصومالي . ألا تعرف ؟ أومأ برأسه نعم . وقالت : أنت تعرف القصيدة التي يرى فيها الشاعر صوماليا امرأة ترتدي الحرير وتتضوع بأذكى العطور وهذه المرأة تتقبل كل العروض التي يقدمها الرجال الخمسة الذين خطبوها ، تذهب معهم وتنام معهم ، وتحمل من كل واحد منهم طفلاً سمته حسب أبيه » . (الرواية ص ١٤٢) .

أما هؤلاء الرجال الخمسة فإشارة الى الدول الخمس التي اقتسمت الصومال فيما بينها ، بحيث أصبح أن هناك الصومال الفرنسي والصومال الإنجليزي ، والصومال الإيطالي والصومال الكيني والصومال الحبشي .

وتقتضي حبكة اللعبة الفنية أن تظل مصرا تدافع عن نفسها ، على الرغم من أن القاريء قد ثبّت في ذهنه أن مصرا هي الصومال . فقد سمعها عسكر وهي تقول له : « أرجو أن تهتم بما أقوله لك الآن . أنا لم أخن ، أنا بريئة من

الجريمة ، أنت الشخص الوحيد الذي يهمني أن يعرف الحقيقة الصادقة . ليذهب الآخرون أينما شاءوا ، وليقولوا ما يقولون ؛ لن أهتم » (الرواية ص ٢٥٨) .

وكانت آخر كلماتها له : « كل ما تتمناه المرء أن تسكن ذكراه في رأس شخص ما . ففي أي رأس سأقيم ؟ رؤوس من أماتوني ، أم رأسك أنت ؟ » (الرواية ص ٢٩٨) .

إن عسكر لم يجد أحدًا يحتضنه منذ أن فتح عينيه على الدنيا سوى مصرا . وكان وهو طفل ينام ويتقلب معها في سرير واحد ، ويجد نفسه بالنسبة إليها ثديًا ثالثًا وساقًا ثالثة . ومصرا هي التي أيقظت في أعماقه معنى الدم وطعم الدم حتى تحول ذلك الى الرغبة في الانتقام من كل من انتهك حرمة مصرا .

ولقد أصر الكاتب على أن يجعل مصرا فاقدة لهويتها ، الى درجة أنه كثيرًا ما كان يتساءل عمن هي . وكانت الإجابات متشعبة ؟ إما أنها تنتسب الى شعب الأورمو الفاقد الهوية ، الذي كان يعيش في أطراف أثيوبيا ، وإما أن محاربًا اختطفها وهي في السابعة من عمرها ، ولم تعرف لها أهلاً بعد ذلك . . ومهما يكن سبب فقدانها لهويتها ، فهي في النهاية تمثل الضياع والفقدان لأهم ما يعتز به الإنسان ألا وهو الهوية المتعينة في الزمان والمكان . ولهذا فقد سأل عسكر خاله في النهاية قائلاً : « لو تقدمت مصرا بطلب ، فهل هي مؤهلة للحصول على أوراق هوية تجعلها ، قانونًا وإلى الأبد ، صومالية ؟ » (الرواية ص ٢٣٢) .

ولكن مصرا لم تستطع أن تحصل على أوراق الهوية قط مادام الصومال مشتتا ضائعًا ، ومن ثم كان تشبثها بعسكر الذي يبدو أنه كان الوحيد المشغول بهمومها ، إذ لم تكن همومها سوى همومه . ولم يكن له هم شخصي أبعد من ذلك . ولهذا فقد لحقت به في مقاديشيو ، كما سبق أن تنبأت بذلك ، لا لتناضل معه ضد كل من أفقدها كرامتها ، بل لتكافح ضد المرض . لقد دخلت مصرا المستشفى لتعالج في عنبر الغرباء . وهناك ماتت مصرا ، وتقرر طرح جثتها في البحر . ولكن عسكر لم ينس أن ينتزع قلبها ليحتفظ به معه الى الأبد ، لعله يستطيع ، من خلال هذا العضو الباث لنبض الحياة ، أن يعيد مصرا مرة أخرى حية سليمة ومعافاة وكاملة الهوية ، على نحو ما يحدث مع الأبطال الأسطوريين .

حقًا ، لقد امتصت القراءة السياسية كل القراءات السابقة عليها ، ومع ذلك ، فإن القاريء يصر على وجود هذه القراءات منفصلة عن التأويل السياسي بعد أن حفرتها اللغة في نفسه واستمتع بها الاستمتاع كله . فهو لن ينسى ميلاد الطفل الذي ظلمته الدنيا منذ خروجه من بطن أمه ؛ وهو لن ينسى تلك العلاقة الكونية بين امرأة وطفل قذفت بهما الحياة غريبين فيها ؛ وهو لا ينسى الاستحضار الدائم لمصرا بجسديتها الغائرة التي لم يستطع عسكر منها فكاكًا . وربما أصر القاريء على أن يظل متمسكًا بصورتها المحشورة في نفسه ، لامرأة كونية تمثل فيض الأنوثة ونبع الحنان .

ولأن مصرا هي الصومال الموزع بين أكثر من مستعمر ، ولأن كل دولة تستعمر جزءًا منه تفقده هويته حتى يذوب فيها ، كان على عسكر أن يبحث عن خرائط الصومال أملاً في أن يوحد بينها في صومال جديدة وقديمة معًا .

لقد كان عشق عسكر لصوماليا آسرًا ، وربما كانت الوسيلة الفنية الوحيدة التي يمكن أن يتحقق معها الهدف في استمرار التسلط على القاريء حتى يجعله يهتز لهذا العشق الآسر للوطن المفقود ، والحزن الشديد لفقده ، أن يجسد عشق عسكر لصوماليا في عشقه الشبقي لمصرا ، ثم ينهي هذا العشق نهاية رومانسية حزينة بأن يجعل مصرا تموت ميتة الغرباء ، فلا أحد يطالب بجثتها ، بل يقذف بها في البحر بعد أن ينتزع عسكر قلبها ليحتفظ به تميمة تعينه على الكفاح في المستقبل من أجل صوماليا جديدة مبرأة من كل عيب .

وربما اكتشف القاريء هذا الرمز في وقت مبكر من قراءته للرواية ، إنه يظل واقعًا في أسر هذه القراءة الاستعارية الفنية ولا يميل قط لزحزحتها الى الخلفية لكي يتصدرها التأويل .

والتأويل هنا ليس سوى خطوة في سبيل الفهم . أما فنية الرواية بأسرها فتتمثل في هذا التمكن من حرفية الصنعة الروائية التي تتيح الفرصة للقاريء لأن يتنقل بين مستويات متعددة للقراءة ، كل منها له حضوره الكامل ؛ فهي تتبادل مواقع السرد مع بعضها بعضًا بحيث يظل كل منها محتفظًا بوجوده حتى آخر صفحة في الرواية . ثم هي ، من ناحية أخرى ، تفرض ضرورة تواجدها مجتمعة من حيث إن الموضوع أكبر من أن تنتجه قراءة واحدة ذات بعد واحد .

رمز الفن
والرمز فى الفن

سوزان لانجر

ترجمة :

محمد أمين ابراهيم شاهين

إن مشكـلات علم المعانى Semantics والمنـطق تبدو فى اطـار واحد ، ومشكلات الشعور ، وتبدو مشكلات الشعور فى اطار آخر . ولكن ظهرت العقلية Mentality فى مكان ما من خلال العمليات الحيوية الأكثر بدائية ، والى حد ما فهى تنتمى لنفس الاطار العلمى .

هاأنا ذا ـ سوزان لانجر ـ أقوم ببحث امكانية أن تكون العقلانية ناشئة عن تحديد الشعور .

إن مثل هذه الفرضية تقود المرء بالطبع الى الاشكال الممكنة من الشعور وتثير مشكلة كيفية ادراكها وتناولها .

فكل تركيب نظرى يحتاج الى نموذج A model ، وخصوصا اذا أردت أن تدخل فى تراكيب دقيقة محددة فان عليك الحصول على نموذج ليس كمثال ولكن كصورة رمزية A symbolic form من خلالها يمكن نقل مفاهيمك ، أو ربما للاحتفاظ والتمسك بها .

إن اللغة هى الشكل الرمزى للتفكير العقلانى ويمكن تجريدها لاستخلاص عناصر ذلك التفكير ، ومن ثم أصبح تركيب الحديث يعبر عن صور التفكير العقلانى ، وهذا ما جعلنا نطلق على هذا النوع من التفكير صفة « الاستدلالية » Discursive ، ولكن الرموز الأستدلالية لا تقدم أى نموذج ملائم للأشكال البدائية للشعور .

لقد كان هناك تغير جذري ـ كالتنظيم الخاص ـ فى تكوين العقلية ، فاننا لكى نعبر عن الاشكال التى يطلق عليها الحياة العقلية « غير المنطقية » Unlogicized (وهو مصطلح يرجع الفضل فى استخدامه الى البروفيسور هنرى م . شيفر من جامعة هارفارد) أو ما يسمى عادة « بحياة الشعور » Life of feeling فاننا نحتاج الى صورة رمزية مختلفة .

وهذه الصورة حسب اعتقادى ـ سوزان لانجر ـ هى سمة مميزة للفن ، بل هى فى الواقع جوهر الفن ومقياسه .

ولو كان هذا كذلك فان عملا فنيا ما يكون صورة رمزية بطريقة اخرى عن تلك الصورة الممنوحة له والمفترضة فيه . فنحن بشكل عام نفكر فى العمل الفنى على انه يمثل شيئا ما As representing something وبناء على ذلك تكون وظيفته الرمزية هى التمثيل Representation ولكن هذا المعنى العام لا أعنيه ، ولا أعنى أيضا التمثيل الخفى أو المقنع . فكثيرا من الأعمال لا تمثل شيئا مهما كانت ، ولكن عادة ما يكون اناء الفخار أو النغمة جميلا دون تمثيل مقصود لأى شىء ، وهذا التمثيل غير المقصود قد نجده فى أشياء سيئة وقبيحة أيضا ، ولكن إذا كانت جميلة فهي معبرة ، وما تعبر عنه ليس فكرة لشيء آخر ولكنها فكرة لشعور ، فالأعمال التمثيلية Representational التى تمثل (شيئا أو فكرة) فاذا كانت فنا جميلا تكون لنفس السبب مثلها مثل الاعمال غير التمثيلية Non – represen tational فهى تحتوى على أكثر من وظيفة رمزية ـ كالتمثيل ، وربما تعد نوعين ، وأيضا التعبير الفنى Artistic expression الذى يعتبر مثولاً أو حضوراً Presentation لأفكار الشعور .

إن هناك الكثير والكثير من الصعوبات المتعلقة بافتراض أن العمل الفنى هو فى الأساس تعبير عن شعور ـ « تعبير »بالمعنى المنطقى In the Logical Sense يمثل نسيج الاحساس والعواطف والتفكير المتروى لادراكنا المجرد غير الشخصى ، وبايجاز فان هذا النوع من التحويل الرمزى هو الوظيفة الأساسية للأعمال الفنية والتى يفضلها يمكن أن نطلق على عمل ما « بالصورة التعبيرية » -An express « ive form » وفى كتاب « الشكل والشعور » « Feeling and form » أطلقت ـ سوزان لانجر ـ على العمل الفنى « رمز الفن » The art symbol

ولقد اثار هذا الافتراض موجة عارمة من النقد من نوعين من النقاد : أولهما هم أولئك الذين أساءوا فهم الوظيفة الرمزية وأرجعوا كل ما كتبته لبعض النظريات السابقة والمألوفة سواء بمعالجة الفن على أنه لغة حقيقية أو رمزية أو بالخلط بين رمز الفن والرمز فى الفن .

ثانيهما : أولئك النقاد الذين فهموا ما قمت بكتابته ولكنهم كرهوا استخدام كلمة « رمز » التى تختلف عن الاستخدام المتداول عليه فى كتابات علم المعانى الحالية .

وبشكل طبيعى فان النقاد الذين فهموا ما قلته كانوا هم الأكثر تأثيرا ، وأدت اعتراضاتهم الى توضيح طبيعة ومدى الفرق بين وظيفة الرمز الحقيقى **A genuine symbol** والعمل الفنى **A work art** . لقد كان الفرق كبيرا جدا بشكل يفوق ادراكى له سابقا ومع ذلك فان وظيفة ما أسميته « برمز الفن » **The art symbol** والذى يعتبر فى كافة الاجواء العمل الفنى ككل واحد وهو الى حد كبير يشبه الوظيفة الرمزية مثل أى شىء آخر . فالعمل الفنى يكون معبرا بالطريقة التى يكون الافتراض فيها معبرا كوضع شكل لتصور معين وقد تكون فكرة ما معبر عنها بطريقة جيدة أو سيئة ، وكذلك وبالمثل فى العمل الفنى فقد يكون الشعور معبرا عنه بطريقة جيدة أو بطريقة سيئة وبالتالى يكون العمل جيدا أو فقيرا أو حتى سيئا .

إن « دلالة » **Significance** عمل ما والذى أسماه كتاب القرن العشرين الأوائل بـ« الصورة الدلالية » **Significant from** هو ما يتم التعبير عنه ، ونظرا لأن الدلالية ليس هو وظيفتها فى علم المعانى اذن العمل الفنى على وجه الخصوص ليس علامة اشارية أو اشارة **Not a signal** ، وأنا ـ سوزان لانجر ـ أفضل ما أورده البروفيسور ميلفين ريدر **Melvin Rader** فى دراسته ومناقشته لكتاب « الشكل والشعور » حيث أطلق عبارته الشهيرة « الصورة التعبيرية » **Express-ive form** وهذا كما يقول يعتبر مصطلحا أفضل من مصطلح « رمز الفن » الذى استخدمته أنا فى كتابى « الشكل والشعور » .

وبالمثل فان البروفيسور ارنست نيجل **Ernest Nagel** اعترض على تلك التسمية لانها تعبر عن المعنى ، من حيث إن ذلك المعنى ليس هو المعنى الذى يتداوله علماء المعاني ، ومن ثم فقد تحدثت ـ سوزان لانجر ـ عن أهمية الصورة

التعبيرية The import of an expressive form وقد يكون هذا أكثر ملاءمة لأن العمل الفنى قد يحتوى على معانٍ أخرى .

ونظرا لان العمل الفنى هو صورة تعبيرية الى حد ما مثل الرمز وله أهمية تكون أحيانا مثل المعنى ، ولذلك فالعمل الفنى يقوم بالتجريد المنطقى A logical abstraction ولكن ليس بالطريقة المألوفة للرموز الحقيقية ، ربما يمكن فى الواقع أن نطلق عليها بالتجريد الظاهرى Pseudo - abstraction وأفضل طريقة لفهم جميع أنواع علم المعانى هى أن ندرس ماهية العمل الفنى وما يقوم به وبعد ذلك نقارنه باللغة ، ونقارن أحداثها مع « أحداث اللغة أو لأى رمزية اخرى » .

إن الصورة التعبيرية أو رمز الفن هى ـ كما قلت آنفا ـ العمل الفنى نفسه . انها الصورة المرئية Visible form أو المنظر الذى يحدثه استخدام الالوان على الارضية ، وهاهى الأرضية والألوان يختفيان ، ولا ينظر المرء للصورة على أنها قطعة كانفاة منقطعة أكثر مما يرى شاشة السينما والظلال مسلطة عليها ، وسواء كان هناك فى الصورة أشياء وأشخاص أم لا ، الا أنها تقدم الأحجام فى مساحة مجسدة ، وهذه الاحجام هى التى تحدد وتنظم المساحة التصويرية التى تعتبر فى الحقيقة من خلق الفنان ، وتبدو المساحة المرئية حية مع تفاعلاتها المتوازنة ، والخطوط التى تفصلها (والتى ربما تكون مرسومة بالفعل او ضمنية) تخلق وحدة رتمية (ايقاعية) وذلك لأنها تربط ما تفصله مع نقطة التكامل التام .

فاذا كانت الصورة جميلة وناجحة فانها تقدم لنا شيئا مناسبا تماما حتى وان كان مجازيا ويسمى « بالصورة الحية » Living fotm .

إن كلمة « صورة » Form تعنى لكثير من الناس فكرة محارة فارغة ميتة أو شكل لا معنى له أو أحيانا تملق ونفاق يخالف الحقيقة ويهرب منها ، وأحيانا قاعدة مفروضة يجب أن تتفق معها الافعال والاحاديث والأعمال . كما يعتقد الكثير من الناس أن الصورة هى مجموعة من الوصفات عندما يتحدثون عن الصورة الفنية مثل صورة السوناتة ـ لحن موسيقى لآلة مفردة كالبيانو أو لآلتين كالبيانو والكمان ـ او الرندة ـ مقطوعة موسيقية يتكرر فيها النغم الرئيسى بين حين وآخر ـ فى الموسيقى . الخ

وفى كل هذه الاستخدامات نجد أن كلمة « صورة » تشير الى شىء عام ومفهوم مجرد يمكن ضرب المثل به فى العديد من الحالات وهذا هو المعنى الشرعى

والمألوف لمعنى كلمة « الصورة » . ولكن ليس هذا المعنى المألوف هو ما دار فى عقل بل وفراى والذى اقترحه أنا ـ سوزان لانجر ـ هنا .

إن بل وفراى عندما تحدثا عن « الصورة الدلالية » أو كما أسميها أنا « الصورة التعبيرية » كان يقصد أن صورة فردية مرئية تحدث نتيجة تفاعل الألوان والخطوط والأسطح والأضواء والظلال أو أى شىء يدخل فى عمل معين . لقد استخدما الكلمة بمعنى شيئى تكون Formed تماما مثل الاشكال الرائعة للون الناعم وكنتورات الاذابة ـ الخطوط المحيطية وهى خطوط تمثل الكفاف أو المحيط ـ التى تتكون بواسطة السحب ، ومثل الإناء الفخارى المصنوع من الطمى والمنظر المتكون من نقاط البوية . انها ربما تكون صورة صلبة مثل اناء الفخار أو خادعة مثل عرسة هاملت المشوشة غير الواضحة الا أنها فى نفس الوقت صورة للادراك .

إن العمل الفنى هو مثل تلك الصورة الفردية An individual form تقدم مباشرة للادراك Perception ولكن العمل الفنى نوع خاص من الصور وذلك لانه يبدو أكثر من كونه ظاهرة مرئية ويبدو فى الواقع كما لو كانت الحياة تدب فى أرجائه وتتحرك فى دهاليزه أو كما لو كان محملا بالشعور يتغلغل فى أنحائه ويترقرق فى أوصاله أو الى حد ما بدون أن يتمثل فى شىء حقيقى عملى ملموس ، ومع ذلك فانه يقدم للناظر أكثر من مجرد ترتيب لمعطيات الحس Sense - data .

إن العمل الفنى يحمل بين جنباته شيئا يطلق الناس عليه أحيانا الجودة A quality (لقد أطلق كلايف لل على « الصورة الدلالية » اسم الجودة) وأحيانا ما تحمل معنى عاطفياً متأججاً ، أو تحمل النغم العاطفى للعمل الفنى أو ببساطة حياة ذلك العمل ، وهذا ما أعنيه ـ سوزان لانجر ـ لا « الأهمية الفنية » « Artistic import » وهى ليست احدى الصفات التى تتميز فى الفن وذلك على الرغم من أن ادراكنا لها يرتبط بفورية التجربة ، ان الأهمية الفنية يتم التعبير عنها بواسطة رمز حقيقى .

إن الفرق بين رمز الفن An art symbol والرمز الحقيقى A genuine symbol ذو أهمية كبيرة ، وذلك لان هذا الفارق يوضح ويضىء العلاقات التى تحدث بين العديد من الرموز المختلفة ، وأعتقد ـ سوزان لانجر ـ أن دراسة التعبيرية الفنية توضح مدى الحاجة الى تعريف قابل للتطبيق ـ أقصد أكثر عمومية ـ للرمز

عن المستخدم فى علم المعانى الحالى ، ولكن يجدر بنا أن نؤجل هذه المشكلة الى مرحلة تالية ولنبدأ الآن فى تحديد الرمز الحقيقى فى أدق تعريفات .

لقد عَرَّف ارنست نيجل فى مقاله « الرمزية والعلم » الرمز الحقيقى فقال : « انني أعنى بالرمز أى شيء يحدث ذو طبيعة لغوية وعادة يؤخذ بمعنى (لِيعْنِيَ) شيئا اخر ، وذلك وفقا لقواعد صريحة أو ضمنية فى اللغة .

وعلى ذلك ، فالكلمة العامة الشائعة هى رمز من ذلك النوع وهى تحمل مفهوما وتشير اليه ، مهما كانت أمثلة هذا المفهوم .

فكلمة « رجل » تنقل لنا مفهوم « الرجل » وتشير فى ذات الوقت الى أى كائن حى ينطبق عليه المفهوم ـ أقصد رجل .

والآن فان الكلمات وهى رموزنا الأكثر شيوعا ونفعا يتم استخدامها بشكل اعتيادى منفصلة عن بعضها البعض ولكن فى مفاهيم معقدة من الأحوال والحالات أكثر من الاشياء المنفصلة وتشير الى الحقائق أو الاحتمالات أو حتى الاستحالات وتلك الوحدات الأكبر هى أوصاف وعبارات وصور اخرى من صور المقال .

وفى المقال نجد وظيفة أخرى للرموز الموجودة وان كانت غير واضحة فى استخدام الكلمات ببساطة لتسمية الأشياء ، وهذه الوظيفة الاضافية هى التعبير عن الأفكار التى تدور حول الاشياء ، فلا يمكن لشيء أن يتأكد بواسطة اسم تم ذكره فقط وبمجرد أن تقوم بالتأكيد فانك تقوم بالرمز لنوع معين من العلاقة بين مفاهيم الاشياء أو ربما الاشياء والصفات مثل « العنب الحامض » « جميع البشر ولدوا متساويين » « انا اكره المنطق » والتأكيدات بالطبع لا تحتاج أن تكون حقيقية ، أى انها لا تحتاج أن ترجعنا للحقائق .

إن هذا يقودنا الى الوظيفة الثانية والكبيرة للرموز والتى لا تقوم بالاشارة للاشياء أو توصيل الحقائق ولكنها تقوم بالتعبير عن الأفكار ، وهذا بدوره يشمل عملية سيكلوجية أعمق وصياغة للأفكار أو للمفهوم نفسه .

إن المفهوم الذى يقدم الصورة والعلاقة والوضوح بالنسبة لانطباعـاتنا وذكرياتنا ومواطن الحكم هو بداية العقلانية Rationality ان المفهوم نفسه يحتوى على العناصر الأولية للمعرفة ، أى أن أى موضوع للفكر يحتفظ بماهيته يكون هذا المفهوم المطلب الأول للفكر .

إن هذه العملية الفكرية الاساسية لإدراك الاشياء تنتمى وفقا لاعتقادى ـ سوزان لانجر ـ الى نفس المستوى العميق من العقل ، تماما مثل الرمزية نفسها وهذا هو المستوى الذى يولد عنده الخيال .

إن الذكاء الحيوانى أو الاستجابة للاشارات يذهب أبعد من ذلك بالطبع ، فعملية التقديم الرمزى **Symbolic presentation** هى بنية العقلية البشرية **Human mentality** والعقل بمعنى ضيق . ربما تحدث هذه البداية فى مرحلة التطور العصبى حيث ينشأ الكلام ومع الكلام تبزغ الموهبة الفائقة للتخيل المرئى **Envisagement** .

إن الاستجابة للمحفزات والتوافق مع الظروف قد يحدثان بدون تخيل لأى شىء ، وينشأ الفكر فقط عندما تتشكل الافكار ويتم تخيل الظروف الحقيقية أو الممكنة ، وكلمة « تخيل » **Imaginad** تضم بين جنباتها مفتاحا لعالم جديد ألا وهو « الصورة الخيالية » **Image** .

وأعتقد ـ سوزان لانجر ـ أن الفكرة الشائعة عن « الصورة الخيالية » على أنها نسخة طبق الاصل لانطباعات الحس قد جعلت كثيرا من علماء نظرية المعرفة يفقدون الخاصية الأكثر أهمية للصور الخيالية وهى انها رمزية ، وهذا هو السبب فيما يتعلق بالخاصية الحسية على أنها « الصور الخيالية » قد يكتنفها ظلال كثيفة من الغموض الشديد وتكون سريعة الزوال أو مشوشة وقد تكون مخالفة من الناحية الحسية لما تمثله .

فنحن نعتقد أن العلاقات الرياضية فى الصور الخيالية تعتبر بمثابة رموز عشوائية الوضع والترتيب ، ولكن هذه الرموز هى صورنا الخيالية الرياضية ، وهى ربما تكون مرئية أو مسموعة ولكن من الناحية الوظيفية فهى صور خيالية تعبر عن العلاقات المنطقية التى تخضع لتأملاتنا .

إن الأهمية العظيمة للاتصال بواسطة الرموز قد جعلت من علماء المعانى يدرسون هذه الاستخدامات وينظرون اليها على أنها سمات محددة للرموز ، أى أن نفكر فى الرمز على أنه أساسا عامل يعبر عن شىء آخر ونستخدم فى تمثيل ذلك الشىء فى الحديث ، ولقد أدى هذا الاهتمام الى اهمال الوظيفة الاكثر بدائية للرموز التى تتمثل فى صياغة التجربة كشىء قابل للتخيل فى المقام الاول وبعد ذلك فى تحديد الكيانات المسماة « الخيال الجامح » وهذه الوظيفة هى الافصاح **Articulation** .

فالرموز تنطق بالأفكار ، وحتى تلك الرموز المحددة عشوائيا مثل الاسماء المجردة تقوم بهذا الغرض ، وذلك لان اى شيء يتم تسميته يصبح موجودا له كينونته فى الفكر .

والآن نعود الى رمز الفن . لقد قلت سابقا إنه : رمز بمعنى خاص الى حد ما ، وذلك لانه ـ رمز الفن ـ يقوم ببعض الوظائف الرمزية وليس جميعها ، وعلى وجه الخصوص فهو لا يعبر عن شيء آخر ولا يشير الى اى شيء خارجه .

ووفقا للتعريف العادى للرمز فان العمل الفنى لا يجب تصنيفه أو وصفه على أنه رمز على الاطلاق ، ولكن ذلك التعريف العادى يتجاهل القيمة الفكرية العظيمة التى وكما أعتقد ـ سوزان لانجر ـ تمثل الوظيفة الأساسية والجوهرية للرموز ألا وهى قدرتها على فرض صورة للتجربة وتقديمها بشكل موضوعى للدراسة والتأمل والحدس المنطقى وهذا هو الافصاح **Articulation** أو التعبير المنطقى **Logical expressions** .

وهذه الوظيفة يقوم بادائها كل عمل فنى جيد ، فهو يصوغ ظهور الشعور للتجربة الذاتية وما يسمى « بالحياة الداخلية » **Inner life** التى لا يستطيع القول ـ وهو الاستخدام الطبيعى للكلمات ـ التعبير عنها ، والتى يمكننا الرجوع اليها بطريقة عامة وسطحية تماما .

إن العملية المدركة واقعيا للحياة والتواترات المتلاحمة المتداخلة والتى تتحول من وقت لآخر ، وقوة الرغبات وحدتها بالاضافة الى استمرارية انانيتها ، كل هذا يتحدى القوة التعبيرية للرمزية الاستدلالية .

كما أن الأشكال العديدة من الذاتية والمعنى البالغ التعقيد للحياة لا يمكن تقديمه لغويا ، ولكن تلك الأشكال تكمن فى الأعمال الفنية الجيدة التى تظهر تحت الأضواء وتجتذبها (وليس بالضرورة أن تكون تحفة أو طرفة) فهناك الآلاف من الأعمال الفنية التى ترقى الى مراتب الفن الجيد دون أن تكون انجازات محاطة بهالات من المجد .

إن العمل الفنى هو صورة تعبيرية ، وهو يعبر عن الحيوية فى جميع مظاهرها ، من الحس المحض الى أكثر المراحل دقة فى الادراك والعاطفة .

ولكن ترى ماهو المقصود بقولنا إن العمل الفنى لا يتضمن تصورا ولا يشير الى حالاته ؟ ان ما أعنيه ـ سوزان لانجر ـ هو أن الرمز الحقيقى مثل الكلمة ليس

الا مجرد اشارة ، وفى تقديرنا لمعناه يصل اهتمامنا الى أبعد منه فنتجاوزه الى التصور ، وما الكلمة الا مجرد أداة **An instrument** ومعناها يكمن فى مكان آخر ، وبمجرد أن نفهم مدلولها أو تعرفنا على شيء ما مثل دلالتها نكون حينئذ لسنا بحاجة الى الكلمة نفسها .

ولكن العمل الفنى لا يحدد لنا معنى يكمن وراء وجوده الفعلى ، فما يتم التعبير عنه لا يمكن فهمه بمعزل عن الصورة الحسية أو الشعرية التى يعبر عنها .

اننا فى العمل الفنى يكون لدينا التقديم المباشر **Direct presentation** للشعور وليس مجرد اشارة تشير الى الشعور . ان هذا هو السبب من ان مصطلح « الصورة الدلالية » **Significant form** يعتبر مصطلحا مضللا ومثيرا للخلط أما « رمز الفن » فلا يعنى ولا يهم ولكنه يفصح ويقدم محتواه العاطفى ، وبالتالى فالانطباع الخاص الذى يحصل عليه المرء دوما يأتى من أن الشعور يكون فى صورة جميلة ومتكاملة . ان العمل الفنى يبدو محملا بالعاطفة أو الحالة النفسية أو أى تجربة حيوية أخرى يقوم بالتعبير عنها .

هذا هو السبب فى أننى ـ سوزان لانجر ـ أطلق على العمل الفنى « الصورة التعبيرية » وأطلق على ما تقوم به الصورة التعبيرية من فرض شكل أو صورة بالفحوى **Import** وليس بالمعنى ، ويتم ادراك فحوى الفن باعتباره شيئا فى الفن يقوم بالافصاح عنها وليس تجريدها ، وحيث إن فحوى الأسطورة **Import of a myth** أو الاستعارة الحقيقية لا توجد بمعزل عن تعبيرها الخيالى .

إن العمل ككل واحد هو صورة الشعور الذى أطلق عليه « رمز الفن » وهو مركب عضوى فردى ، وذلك يعنى أن عناصره ليست مكونات مستقلة ومعبرة عن العناصر العاطفية المختلفة تماما كما تعتبر الكلمات مقومات القول .

إن اللغة رمزية ، ولكنها تتكون من رموز ذات معانى قابلة للتحديد وان كانت الى حد ما مرنة فهى تسمح بالدمج ، ومن خلال عملية الدمج تكون وحدات أكبر يمكن أن تقع فى عبارات وجمل وأحاديث كاملة وذلك للتعبير عن أفكار ومتشابهة البنية .

أما الفن فهو على العكس من ذلك ، فهو ليس نظاما رمزيا ، فالعناصر الموجودة فى العمل الفنى هى حديثة الخلق والايجاد مع الصورة الكلية ، وبالرغم من امكانية تحليل ما تسهم به تلك العناصر فى الصورة الكلية الا انه

ليس من الممكن أن نسند اليها أى فحوى بمعزل عن الكل ، وهذا يعتبر من أهم ما يميز « الصورة العضوية » Organic form .

إن فحوى العمل الفنى هو حياته ، التى تعتبر ظاهرة ليس بالامكان شطرها أو تقسيمها تماما مثل الحياة الفعلية . فمن يستطيع القول بمقدار وكم الحياة للكائن الطبيعى توجد فى الرئتين وكم تلك التى فى الساقين أو ما مقدار أى كمية اخرى من الحياة يمكن أن تضاف لنا اذا ما كان لنا ذيل نستطيع التلويح به !!

إن رمز الفن هو رمز فردى وفحواه ليست مكونة من قيم رمزية جزئية ، انها كما أعتقد ما قصد بها سيسل داى لويس Cecil day lewis بـ« الصورة الشعرية » The poetic image وهى ما يحارب الكثير من الرسامين ضد المفاهيم السيئة الشائعة التى تسمى بـ« الصورة المطلقة » ، وهى الصورة الموضوعية لشعور الحياة بلغة المساحة أو المقطوعة الموسيقية أو أى وسيلة خيالية أو تشكيلية .

اخيرا ، نأتى للموضوع المقترح فى عنوان هذا البحث ، فاذا كان رمز الفن رمزا فرديا لا يمكن تجزئته ولا يمكن دمج وتركيب فحواه فماذا سوف نصنع بالحقيقة القائلة بأن عديدا من الفنانين يدمجون الرموز فى أعمالهم الفنية ؟ هل من الخطأ ان تفسر عناصر معينة فى القصائد أو الصور أو الروايات على أنها رموز ؟ وهل جميع الرمزيين ، والتصويريين والسرياليين وغيرهم ـ مما يحصيهم العد من الرسامين والشعراء ـ هل هم جميعا مخطئون ؟؟ هل جميعهم خرجوا عن القصد وشذوا عن الدرب ما عدا جونى ؟!! .

إن الرموز توجد بالفعل فى الفن وفى كثير من الحالات ان لم يكن جميعها وتساهم بشكل كبير فى العمل الذى يجسدها ، وبعض الفنانين يعملون بمجموعة وفيرة من الرموز فمن هالة التقدير للشخصيات الهامة الى الأشكال المرعبة ، ومن الوردة المتفتحة للأنوثة أو سوسن العفة والطهارة الى رموز ت . اليوت ـ شاعر انجليزى ويعتبر أحد أبرز ممثلى الشعر الحر ـ وهناك عصر كان الرسامين والشعراء يجدون لذة فى استخدام الرمزية فى الصور والدراما والرقص ، وعصر آخر استغنى عنها تماما ولكن الحقيقة القائلة بأن الرموز وحدة الأنظمة الكاملة لها (مثل رمزية الاشارات فى الرقصات الهندية) قد تحدث فى الأعمال الفنية هى حقيقة أكيدة وواقعة .

إن جميع هذه العناصر هى رموز حقيقية فلها معانٍ ، والمعانى ربما تكون محددة . فالرموز فى الفن The symbol in art تدل على التميز أو الاثم أو اعادة الميلاد أو العذرية أو الحب أو الطغيان وما الى ذلك ، وهذه المعانى تدخل فى العمل الفنى على أنها عناصر تخلق وتنطق بصورتها العضوية تماما مثل مادة أو موضوع البحث أو الفاكهة من طبق كبير على المائدة أو ثور مذبوح . فالرموز الموجودة فى الفن توجد على مستوى مختلف من المعانى عن العمل الذى يضمهم ويحتويهم ومعانيها ليست جزءا من فحواها ولكنها عناصر فى صورة لها فحوى ألا وهى الصورة التعبيرية .

ان معانى الرموز المدمجة قد تعطى العمل نفسه بعض الثراء أو الانعكاس وربما تعطى توازنا جديدا تماما للعمل نفسه ولكنها تؤدى وظيفتها بالطريقة العادية للرموز ، فهى تعنى شيئا خلف ما تقدمه لنا فى حد ذاتها .

فقد يكون ذا معنى ان نسأل عما يعبر عنه لفظ معين مثل « بنات البحر » أو « بيزنطة » بالرغم من أنها توجد داخل قصيدة يتم استخدام الرموز فيها على الوجه الأكمل ولن يكون مثل هذا ضروريا ، سواء تم القيام بهذا الشرح وذلك التفسير أو تم اغفاله ، فان تلقى الصورة الشعرية الكلية يعتمد الى حد كبير على القارىء ، والنقطة الهامة بالنسبة لنا هو التأكيد على ان هناك معنى أدبى (واحيانا أكثر من معنى واحد) تدل عليه الرموز المستخدمة فى الفن .

إن استخدام الرموز فى الفن فى ايجاز هو مبدأ للمعنى والتركيب فهو اداة بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ ، ولكن هناك ثمة اختلاف وفرق غالبا ما يفوت على واضعى النظريات الاهتمام به ألا وهو الفرق بين مبادىء البـناء principle constructions ومبادىء الفن ، فمبادىء الفن قليلة : وتتمثل فى خلق ما يمكن أن نطلق عليه « الظهور » أو « الشبح » (وهذا المصطلح يحتمل كثيرا من المناقشة ولكن ليس لدينا وقت لذلك وأعتقد أن أى شخص مضطلع بالآداب والفنون ويعرف تماما ماهية هذا المصلح) ، وتحقيق الوحدة العضوية ، وابراز المشاعر والنطق بها . فمبادىء الفن هذه نجدها متمثلة فى كل عمل حى يستحق أن يطلق عليه اسم « فن » حتى وان لم يكن عظيما .

أما مبادىء البناء فهى على الجانب الآخر عديدة وكثيرة جدا وهى تعتبر من أدواتنا الاساسية ، وأدت الى ظهور التقاليد العظيمة للفن منها والتمثيل فى

الرسم ، والتجانس فى الموسيقى ونظم العروض فى الشعر ، وهذه مجرد أمثلة لتلك الأدوات الاساسية فى التركيب والبناء ، ونجدها متمثلة فى آلاف الاعمال الفنية ومع ذلك يمكن الاستغناء عنها فنجد أن الرسم يمكن أن يتحاشى التمثيل ويغر منه والموسيقى يمكن ان تكون غير نغمية ، كذلك الشعر يمكن ان يكون شعرا بدون النظم المشهورة للعروض .

إن الاعتراف باداة بنائية جديدة عادة ما يكون الاحتجاج والاعتراض على أدوات التقليدية التى استخدمت لدرجة الافراط أو الافساد انما هو ثورة فنية ، فالفن فى أيامنا ملىء ومفعم بالمبادىء الثورية .

فالرموز والصور الخيالية المتزاحمة وعناصر الحلم بدلا من المناظر والاحداث الفعلية أو حياة اليقظة والتى غالبا ما يتم تقديم واحد منها من خلال الآخر قدمت لنا فى الفترة الاخيرة كنز دفين من الأفكار الرئيسية التى تسيطر على جميع معاملاتها ، والنتيجة التى تمخض عنها ذلك هو بزوغ فجر جديد فى عالم الفن .

إن جميع الطرق القديمة للرؤية والسمع والتفكير قد تم الانسلاخ عنها وذلك كما توضح ذلك الاحتمالات والامكانيات الملازمة والمتأصلة فى الأدوات الحديثة للخلق والتعبير .

وفى هذه الاثارة يكون من الطبيعى للصغار ذوى الأرواح الشابة اليافعة ـ أقصد هؤلاء الذين لا يشترط أن يكونوا فى سن الزواج أو التجنيد ـ أن يشعروا بأنهم هم الجيل الذى اكتشف أخيرا مبادىء الفن وأنهم حتى الآن يرزحون تحت كابوس جاثم على صدورهم ألا وهى المبادىء الزائفة التى ينكرونها ، ولذلك لم يكن هناك أبدا فن خالص محض قابل للوصول الى ذروة الكمال من ذى قبل .

انهم بالطبع ـ سوزان لانجر ـ مخطئون ، ولكن ترى ماذا يعنى ذلك ؟ وهكذا كان أسلافهم مثل الشعراء الانجليز ورسامى عصر النهضة الأوائل الذين اكتشفوا مبادىء جديدة للتنظيم الفنى ، واعتقدوا أنهم قد اكتشفوا كيفية الرسم وكيفية عمل موسيقى خالصة أو شعر خالص محض لأول مرة . ولكننا نحن الذين نفلسف الفن وننشد فهم رسالته يجب علينا أن نوضح تلك الفوارق أيضا .

وخلاصة القول : إنه يمكننا القول بان الفرق بين رمز الفن والرمز المستخدم فى الفن ليس فرقا فى الوظيفة فقط بل هو فرق فى النوع أيضا . وأمكن القول

أيضا أن الرموز الحادثة فى الفن انما هى رموز بالمعنى العادى بالرغم من كافة درجات التعقيد ، فمن أبسط أشكال الاستقامة والمباشرية الى أقصى درجات عدم الاستقامة واللامباشرية من التفرد الى التداخل والتغلغل ، من الوضوح والصفاء الى أكثر درجات التحديد المفرط ، ان لها معانى بكل درجات المعنى التى يقبلها متخصص فى علم المعانى ، وتلك المعانى تماما مثل الصور والأخيلة التى تنقلها تدخل فى عمل الفن على أنها عناصر فى نسيج تركيبه ، فهى تقوم بخلق العمل فى صورة تعبيرية .

وفى الجانب الآخر نجد أن رمز الفن هو صورة تعبيرية ، كما أنه ليس رمزا بالمعنى الكامل المألوف ، وذلك لأنه لا ينقل شيئا خلفه ولذلك لا يمكن القول على سبيل الجزم أنه يحتوى بين جنباته على اية معانٍ ، فما يحتويه هو الفحوى أو الأهمية ، فهو رمز بمعنى خاص واشتقاقى لانه لا يقوم بكل مهام الرمز الحقيقى ، ولكنه يقوم بوضع أو فرض صورة أو شكل للتجربة ويجعل منها شكلا ملموسا من أجل الادراك الفكرى المباشر أو الحدس .

إن فحواه يمكن رؤيتها داخلة تماما مثل الرمز الحقيقى بواسطته ولكن يمكنٍ فصله عن الاشارة . ان الرمز المستخدم فى الفن قد يكون استعارة أو شكلاً خيالياً ذات معنى حرفى صريح أو ضمنى مفهوم ، أما رمز الفن فهو الصورة الخيالية المطلقة وهو صورة ما يمكن أن يكون مع غيره وذلك لأنه يفوق الوصف الحرفى مثل : الادراك المباشر ، العاطفة والحيوية ، الهوية الذاتية ، الحياة التى نحياها ، منشأ العقلية ومنبتها .



«التصنع» في الأدب العربي *

فولفارت هاينريشس

ترجمة : محمد فؤاد نعناع

* المقالة مترجمة من اللغة الألمانية ، وعنوانها الأصلي : Manierismus in der arabischer literatur وهي منشورة في كتاب بعنوان : مباحث إسلامية Islamwissens chaftliche Abhandlung en, Wiesbaden 1974 والكتاب مقدم الى بالمستشرق F. Meier مايز بمناسبة عيد ميلاده الستين وقد رأينا أن نعرف ببعض المصطلحات الضرورية تعريفا يساعد القارىء على فهم المقالة فهما جيدا ، وهي :

Manierismus : طريقة مصطنعة في الكتابة ، وتشكل اسلوب عصر الباروك الذي عُد نقيضا للأسلوب الكلاسيكى (مذهب التصنع) Barock أسلوب فني ساد في اوروبا بين ١٦٠٠ - ١٧٥٠ ، ويتميز بوفرة التعابير والزخرفة المفخمة (الباروك) .

Renaissance : أسلوب يقوم على تجديد تعابير الحياة القديمة في المجال العقلي والأدبي والفني ، وقد وُجد في اوروبا بين ١٤٠٠ - ١٦٠٠ ، وأُطلق عليه (أسلوب عصر النهضة) .

Marinismus : مذهب يُنسب إلى الإيطالى Marino الذي كوّن ذوقا أدبيا في ايطاليا في القرن السابع عشر ، ويقوم هذا المذهب على أشكال التعبير في عصر الباروك بشكل أساسي (التكلف) .

Asianismus اتجاه قديم فى البلاغة وقد وجد فى آسيا الصغرى . واهتم اهتماما كبيرا بالزخرفة .

Atticismus) أسلوب حديث أهل أثينا ، ويمثل حركة نقيضة لمذهب Asianismus الذي يرمز إلى اللغة الكلاسيكية على أنها مثال يُحتذى .

Secentismus اتجاه أسلوبي في شعر الباروك الايطالى في القرن السابع عشر . قارن مذهب Marinismus .

(المترجم)

ينبغي أَنْ يكون واضحًا من استخدام علامتي التنصيص في عنوان المقال[١] أنَّ هذا البحث يعالج المصطلح ، أي أنّه يعالج السؤال عمَّا إذا كان لهذا المذهب وجود ، وإذا كان الجواب « نعم » فكيف استُخدم مذهب التصنع في دراسة الأدب العربي أو دراسة جانب منه على وجه التحديد ؟ ويُعدّ كريستوف بورغل Christoph Bürgel ـ في دراسته[٢] للمأموني* ـ أوّل مَن أدرك هذا المفهوم في علم الأدب العربي إدراكًا واعيًا وصريحًا ، وهو الذي رصد وجوده في حقبة من تاريخ الشعر العربي ، حدَّدها على نحو غير واضح بفترة ما بعد ابن المعتز وبما يشمل الشعر العربي المحدث بعد ذلك بفترة وجيزة[٣] . ولقد استفاد بورغل في معالجته لهذا المفهوم من فصل بعنوان « الشعر الوجداني في عصر الباروك » تضمَّنه كتاب هوغو فريدريش Hugo Friedrich « عصور الشعر الوجداني الإيطالي »[٤] من حيث المصدر وموضوع المقارنة . واستطاع أن يقدّم[٥] كثرة مؤثرة من أمثلة التطابق في الجوهر والتفاصيل بين مذهب التصنع في إيطاليا والتصنع في شعر المحدثين (ولاسيَّما في الشعر الوصفي الذي ساقه في معرض دراسته للمأموني) . ويتزايد عدد الشواهد ـ على ما آمل أنْ أبين عنه فيما بعد ـ حتى ليبدو أنَّ استخدام مصطلح « التصنع » لوصف الحقبة المذكورة في الأدب العربي هو عمل يقوم على أساس منصف كلَّ الإنصاف .

هنا ترد ملاحظة جانبية لابدَّ منها في المناقشة تتصل بجدوى استخدام فصل « الباروك » الذي كتبه فريدريش ـ وهو فصل رائع في ذاته ـ من أجل تحقيق أهداف المقارنة . وربَّما يعرض لاستخدام هذا الفصل في هذا المقام ما يقلّل من جدواه بسبب اشتمال هذا العمل على صفتين مميزتين تتصل إحداهما بالموضوع والأخرى بالمؤلِّف . فأما من جهة الموضوع فتتحدَّد هذه الصفة بما ينشأ عن الحقيقة التي يلحُّ فريدريش نفسه على إبرازها إذ يرى[٦] « أنَّ مذهب التصنع في

إيطاليا - وخلافًا لمذاهب التصنع الأوروبية الأخرى - ظلّ يمارس حرية قوية في التعبير من خلال نماذج تقوم على التلاعب بالألفاظ ، وهو يودّ أن يجعل من ذلك جامعًا في الشبه بينه وبين مذهب التصنّع العربي خاصة . غير أنّه لا ينبغي للمرء أنْ يهمل - عند المقارنة - أنَّ المصطلح في المجال الأوروبي يمكن أنْ يشمل أكثر مما أصبح حقيقة واقعة في الشعر الإيطالي . أما الصفة الأخرى فتنشأ عن موقف فريدريش الشخصي من ظواهر مذهب التصنع ؛ تلك التي ستظهر على درجة كافية من الوضوح بسبب بحثه ، وهذا هو ما أودّ أن أشرحه في سياق آخر سيرد فيما بعد .

إن مدخل بورغل الى مفهوم مذهب التصنع في الدراسات العربية هو الدافع الى عرض هذه الأفكار ، ولكي يُتَحقق من شرعية هذا التسليم يجب أنْ نسأل أولا ، لماذا صيغ هذا المفهوم ؟ ذلك أنّه يلاحظ أن تطبيق المصطلح في علم الأنماط الأدبية كان في وقت مبكر ، على الرغم من أن مظاهر عصور مختلفة تابعة له قد قُورنت فيما بينها قبل ذلك .

ويعود الفضل لأرنست روبيرت تسورتيوس **Ernst Robert Curtius** في تعميم المصطلح وتحريره من استعماله التاريخي المتمثل في الاستعمال الخاص بتاريخ الفنون لفترة معينة في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فهو يذكر في كتابه « الأدب الأوروبي والعصر الإيطالي اللاتيني »(٧) الذي نشر عام ١٩٤٨م أنه : « يجوز لنا أن نستعير كلمة التصنع لأنها مناسبة لسد ثغرة في علم الاصطلاحات الأدبية . ولهذه الغاية يجب أن نفرّغ الكلمة من كل مضامينها الخاصة بتاريخ الفنون ، وأن نوسّع معناها لترمز الى العامل المشترك لكل الاتجاهات الأدبية التي تعارض الكلاسيكية ، سواء أكانت قبلها أم بعدها ، أو أي كلاسيكية في الوقت نفسه ويُفهم التصنُع في هذا المعنى أنه قيمة ثابتة للأدب الأوروبي ومظهر متمم للكلاسيكية في العصور كلها »(٨) .

وكما يرى المرء فإن مذهب التصنع حسب تسورتيوس مخالف للكلاسيكية ، وبالتالي يجب أن نسجل ثنائية وصراعًا في تاريخ الأدب الأوروبي ومعارضة بين مبدأين في الفن . وإن زال مصطلح المعارضة فإن النظام ينهار وسيصبح المصطلح الآخر غير منطقي أيضا . وهذا ما يكون عليه الحال تماما عندما نتعرض الى الأدب العربي مزودين بمفهوم « التصنع » ، فنحن لا نجد فيه تقسيما

موافقا لثنائية التصنع الكلاسيكية في الجوهر ، لذا يجب أن نقرر أن مفهوم التصنع لدى تسورتيوس ليس صالح الاستعمال للهدف المطلوب في سهولة ويسر .

ويستطيعُ الباحث ـ بلا شك ـ أن يعترض قائلا بوجود كلاسيكية في الشعر العربي لأنه يمكن تحديد سمات مميزة في شعر ما قبل الإسلام وما بعده . ويُشار هنا الى أن بورغل يستخدم الكلمة بهذا المعنى[٩] . ولكن في أي معنى وبأي حق يمكن أن نسمي الشعر العربي القديم كلاسيكيا ؟ يجد تسوريتوس بعد أن عرّف مفهوم التصنع ، اختلافاً داخلياً في مفهوم الكلاسيكية حين يفصل[١٠] « الكلاسيكية المثالية » عن « الكلاسيكية العادية » ، حيث يكتب المؤلفون كتابة صحيحة وواضحة ومطابقة للمهارة الفنية ، ويُشار الى أن المفهوم الأخير للكلاسيكية يمكن تقليده وتعميمه[١١] . وإن صحَّت نظرتي فإن تسوريتوس يريد بهذا التمييز المذكور التقليل من قيمة عنصر الأسلوب والتصوير الكلاسيكيين من التحقيق الفني العالي لهذا العنصر في الكلاسيكية المثالية ، لأن كل محاولة لتحديد جوهر الفن العظيم تحديدا معنويا يجب أن يبقى علاجا مؤقتا[١٢] . إن الكلاسيكية العادية التي يمكن تعلمها وتكون معقولة معنويا تصلح عندئذ لبحث تناقض التصنع الكلاسيكي .

ونخلص الى أن التمييز بين التعبير المثالي والتعبير العادي ليس عائقا في مذهب التصنع لأن عنصر الأسلوب والتصوير المصطنعين يكون قابلا للتعليم ، وما على المرء إلا أن يفكّر بـ **Baltasar Gracians** وكتابه **Aqudeza Y Arte de Ingenio** وبأعمال مشابهة . هذا ولا يعرف تسوريتوس مثل هذا الاختلاف ولعل سبب هذا يكمن في قوله : « في الوقت الذي توجد فيه طريقة واحدة لقول الأشياء قولا طبيعيا ، فإنه توجد آلاف الطرق لقول الأشياء قولا غير طبيعي ، لذا لا أمل ولا فائدة أن يوضع مذهب التصنع في قالب كما فعل المرء دائما وباستمرار »[١٣] . وهذا ما يمكن أن يكون صحيحا من الناحية الموضوعية ، ولكن علماء القرنين السادس عشر والسابع عشر فعلوا هذا للتعرف الى الشعر نفسه ، ومن هنا فقد استخدموا عبارات مبتذلة مصطنعة رغم إمكانية آلاف الطرق غير الطبيعية[١٤] . وهكذا أريد تفسير أقوال تسورتيوس وتوسيعها بأن النمط العادي في الكلاسيكية وفي مذهب التصنع يمثل عنصر الأسلوب والتصوير ، فهو إذن محدد تحديدا شكليا صافيا ، بينما النمط المثالي ، إضافة الى

ذلك ، يعبر عن رؤية عالمية معينة ، وعن مجموعة كلية وعلاقة شاملة ، فتحديده متعلق بالمحتوى أيضا .

وإن أسندنا مفهومي النمط العادي والنمط المثالي في الكلاسيكية الى الشعر العربي القديم فإننا نرى مباشرة أن استعمالها مشكوك فيه ، ذلك أن كلا المفهومين مجرد من وقائع علم الأدب الغربي قبل أن يكونا شائعي الاستعمال وصالحي الاستخدام في آداب غير أوروبية . فالمظهر الواقعي والجزئي للشعر العربي القديم لا يسمح بالتحدث عن الكلاسيكية المثالية ، وبالمثل فمن المحرج ، إن لم يكن من المستحيل تماما ، أن تُرى فيه كلاسيكية عادية ، لأن الزعم بأن عنصر الأسلوب والتصوير في هذا الشعر كلاسيكي ـ وهذا يعني أنه يطالب بالوضوح والموافقة والاتزان ويحقق ذلك ـ يساهم مساهمة قليلة في صفته ، بل إن اتساع حقيقته المحددة اتساعا يتعلق بالبيئة الخارجية التي عاش فيها يكون أساسا .

إن الباحث يفضل التريث في نقل جانب من التقليد الذي يلزم الكلاسيكية العادية الى الشعر العربي القديم ، ولكن هذا المفهوم للكلاسيكية ليس المقصود مطلقا إن سُمي شعر ما قبل الإسلام والشعر الإسلامي المبكر في الدراسات العربية بأنهما كلاسيكيان ، ذلك أنه يوجد معنى ثالث للكلمة عالجه **Curitus** في فصل « الكلاسيكية » بكتابه المذكور ، على أنه ليس مفصلا كما يتمنى المرء(١٥) .

إن عناصر الكلاسيكية الأساسية هي النموذجية وتكوين النماذج المتعارف عليها لتكون أساسا ، وحقيقة أن الكتاب الكلاسيكيين هم القدماء أبدا . فالنموذجية تتضمن معايير سواء أكان ذلك لصحة اللغة أم للأشكال الأدبية والموضوعات ، وهذا كله ينطبق تمام المطابقة على الشعر العربي القديم . أما العنصر الثاني ، أي تكوين النماذج المتعارف عليها لتكون أساسا ، فيجب ملاحظة عدم اختيارها نموذجاً في الشعر العربي القديم ليكون أساسا أو قاعدة كما هو الشأن عند الاسكندريين أو الإنجيل ، وإنما أصبح هذا الشعر كله أساسا متعارفا عليه ، وهذا عمل يترك المجال للمقارنة مع العلم بالحقيقة أن العهد القديم الإغريقي ـ الروماني قد أعلن كله على أنه كلاسيكي في نهاية القرن الثامن عشر . وتفيد النقطة الثالثة التي تقول : إن الكلاسيكيين هم القدماء

دائما ، أنه يمكن أن تُكوَّن كلاسيكية باديء ذي بدء إن وُجد المحدثون أيضا ، وهذا يصدق على العلاقات العربية . إن مفهوم الكلاسيكية الثالث صالح للاستعمال في الأدب العربي القديم ، ولكنه لا يضاد مذهب التصنع في الوقت نفسه ، وإنما يبرز القدماء من المحدثين ، ومن هنا فليس المحدثون العرب كلهم من المتصنعين كما يستنتج الباحث لدى بورغل(١٦) لأنه يمكن أن يُحْمَل تناقضُ التصنع الكلاسيكي المنسوب حسب تسورتيوس الى الشعر العربي على هذا الطريق . إن تجديدات المحدثين تتألق في جوهرها من نوعين ، الأول معالجة موضوعات جديدة ، والثاني المبالغة في استعمال البديع ، أي استخدام البلاغة في الشعر استخداما كثيرا . ولا شك أن صنيع المحدثين المبكرين يُعْترف به خاصة ، في حين أن الأمر الثاني يزدهر أول ما يزدهر لدى المتأخرين ازدهارا كاملا ، ومن ثمَّ يقود الى تصنّع مشابه تماما .

إذا ما تبصّر المرء بتطور الشعر العربي ، كما يُقال ، من الخارج ومن البعد فإن معالجة موضوعات جديدة تبدو في الحقيقة غير مهمة ، ويتعجب المرء نظرا الى التغييرات الاجتماعية المحسوسة من أن التجديد لم يكن واسعا وجذريا في هذا المجال ويتضح تواصل الشعر العربي اتضاحا كليا حيث يقف التصنع العربي فيه ، ويبدو أنه لا يناقض كلاسيكية الشعر العربي القديم ، فهو تعاقب طبيعي ، ويكاد المرء يقول : إنه تعاقب ضروري لوجود الكلاسيكية فيه . وهنا يجب أن نسجل أن مفهوم التصنع حسب تسورتيوس لن يكون قابلا للإستعمال في الأدب العربي ببساطة وسهولة . صحيح أنه توجد الآن بضعة مفاهيم في نظرية الأدب العربي تقترب من بعض مفاهيم مذهب التصنع والكلاسيكية ، ويفهم المرء من ذلك النماذج العادية مثل قواعد الأسلوب والتصوير الشكليين ، أي تناقض المطبوع والمصنوع كما أوضحه على سبيل المثال المرزوقي(١٧) في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام . فالشاعر المطبوع يعتمد على قريحته ويترك حرية الاختيار لها ، أما الشاعر المصنوع فيتصرف بقريحته التي تحملها أفكاره عبئا من خلال المطالبة بالابتكار والجدة المرسلة منها . إن الذهنية العقلية في الإنتاج الشعري كالابتكار والجدة المرغوبين معالم مصطنعة خاصة ، وإن استعمال هذه المفاهيم في النقد يضع صعوبات لأنه من السهل أن ترد(١٨) بعض الأبيات المطبوعة والمصنوعة في القصيدة الواحدة . وهنا يجب على الخبرة النقدية أن تبحث للحصول على تحديد المفاهيم تحديدا دقيقا . ويبدو أن تحديد فترات

ضمن الشعر العربي بالاعتماد على هذه المفاهيم صعب على كل حال . وفوق ذلك يجب بحث العلاقة بين التصنع ، أي « عمل أبيات مصطنعة » ، وهذا ما لا يحتوي حتما على نظرة سلبية ، وبين التكلف الذي يكون سلبا ، بحثا دقيقا . لهذه الأسباب أريد تأخير حكمي حول هذه المسألة ، أي حول إمكانية تساوي « المطبوع ـ المصنوع » مع « الكلاسيكي ـ التصنع » .

لقد عالجنا حتى الآن تعريف تسوريتوس للتصنع ، ولكن من الطبيعي أن البحث والمناقشة لم يقفا بعد إدخال هذا المفهوم الى علم الأنماط الأدبية ، ولم يتركا مضمونه ثابتا لأن صعوبات دائمة تُستنبط للاستعمال المفضل لهذا المفهوم في الوقائع العربية .

وسأختار ثلاثة آراء لكل من هوكه **G.R. Hocke** وهوسر **Hauser** وهينيكر **Henniger** في تفسير مختصر . لقد سعى هوكه وهو أحد تلاميذ تسوريتوس في كتابيه[١٩] المخصصين للتصنع في الفن والأدب أن يعطى التعريف الشكلي لـ تسوريتوس بعدا حقيقيا فهو يحاول أن يوضح[٢٠] معالم الذات من حيث علم وصف الظواهر لطراز من الناس في تاريخ الفكر النوعي للإنسان الأوروبي ، وفي تقليد محدد لأوروبا غير المنتظمة ، وذلك عن طريق الآثار الكتابية . وكان موضوعه الأساسي « عقدة الإنسان المعاصر »[٢١] ، وهدفه تفسير مظاهر الفن والأدب الحديثين على أنهما دفعة مكررة للتصنع الأوروبي الموجود وجودا مستترا دائما . إن توسيع مفهوم الشكلية الخالصة يجب تعبيره المنطقي عند هوكه[٢٢] عندما يتحدث عن تعابير فكرية مصطنعة ويقارنها بأدوات مذاهب التصنع الشكلية ، إنه يذكر في موضع آخر[٢٣] : « ما يقدمه كراتسيان **Gracian** حول نظرية أدب صعبة للتصنع من حيث الجانب الشكلي يقدمه الأخ اليسوعي الكنسي[٢٤] بالنظر الى التعابير الفكرية المصطنعة ، ومن هذا تتطور نسبة بين المناطق الرومانية والمناطق الجرمانية وبين تكلف الشكل وتكلف المحتوى ، وبين هندسة اللغة والتعبيرية في حالة الوجد . وصواب هذه النسبة يبقى متروكا للبحث وينبغي أن توضح مضمون مفهوم مذهب التصنع . ويُشار الى أنه من خلال الاستفادة من تعريفه حول بعد حقيقي يحتوي على « نمط الناس » وأشكاله الفكرية الخاصة تصعب الآن حسب رأيي قابلية استعمال المفهوم في القيم الثابتة

الخاصة حسب تسورتيوس ، إذن في مجموع مذهب التصنع الظاهر في فترات والمختفي في فترات أخرى ، إذا لم يُشك فيها ، لأن التشابهات الشكلية التي قادت تسورتيوس في تعريفه تقع في متناول اليد ، ولكن هذا الشبه لا ينطبق على التعابير الفكرية ، وإنه ليس ثابتا ، وليس من المحتمل ، ولو لمرة واحدة ، ان الأمثلة المتوازية قاطعة بالمثل في هذا المجال . وإنه ليس من الواضح أيضا عمّا إذا يمكن إلحاق كل تصنع شكلي (مأخوذ عبر فترات) إلحاقا واضحا على أنه مصطنع في التعابير الفكرية المميزة . وهنا نبقى مدينين على أية حال لـ هوكه .

وكما يبدو فإن ارنولد هَوْسر A. Hauser الذي رمى الى غرض مشابه لـ هوكه ، رأى رؤية واضحة عندما رجع في كتابه حول التصنع[٢٥] الى مفهوم الفردية الخاص بتاريخ الفنون ، وهو الذي يرمز في الفن والأدب الى فترة واقعة بين عصر النهضة وعصر الباروك . وهكذا كان بإمكانه أن يعالج غير مكترث مسألة صحة سريان تعميم الظاهرة المختصة في مذاهب التصنع الأخرى ، وفي مذهب التصنع الحقيقي شكلا ومضمونا في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأن يحاول شرح افتراضاته السيكولوجية والاجتماعية والمتعلقة بالعلوم النظرية الإنسانية ليؤكد أخيرا نظريته القائمة في عنوان فرعي في كتابه ، وهي إثبات أن الناس المصطنعين نموذج أولي للناس المعاصرين . ويُدخل هَوْسر نفسه في نقد غير ضروري ولا مبرر له ضد تسورتيوس في خاتمة فهمه الخاص للتصنع . . إن تصوّره لمذهب التصنع على أنه قيمة ثابتة في الأدب الأوروبي الذي تحقق في مذاهب منفصلة ومختلفة زمنيا يقوم حسب رأيه على تفريق ناقص بين المفهومين ، رأي « ما يخص المصطنع **manieristisch** » و « ما يخص التكلف أو المتكلّف **manieriert**» . وبناء على هذا يصبح اسم مفهوم الجنس حسب رأيه « التكلف **Manieriertheit**»[٢٦] ، غير أن هذا المفهوم بسبب التكافؤ السلبي وبشاعته جدير بالسكوت وغير مرغوب للهدف المطلوب . إن الدليل الأفضل يقدمه هَوْسر نفسه ، فمناقشته للمصطلحات تفقد بعض القناعة المنطقية لأنه لم يستطع أن يتخلص من كل تكافؤ « التكلف » . وهو يتحدث عن مراحل انهدام متأخرة خامدة ، تلك التي تُمنى بها الفترات الطويلة المتعلقة بتاريخ الفن ومن ثمّ التي تُخلط مع التصنع[٢٧] . ولا أريد أن أنكر أن مراحل التهدم هذه يمكن أن تُسمى متكلفة ـ وبهذا المعنى فإن الطراز الكلاسيكي هو مذهب

التصنع أيضا ـ ولا يمكن الحديث عن ذلك أن تسورتيوس قد خلط هذا بمذهب التصنع .

إن تسورتيوس يعتمد على تلك المراحل في تاريخ الأدب التي تترك تعريف إرادة الفن المخالفة لقواعد الأسلوب الكلاسيكية . ويأتي هَوْسر على مستوى هذه الفترات بعد بضعة أسطر ليتحدث ـ إنه يَوَدّ أن يسمي أحد هذه العصور بمذهب التصنع الحقيقي ، وهذه مسألة اتفاق ـ دون ملاحظة التناقض مع استعراضه الماضي . وبالإجمال يستطيع الباحث أن يجرد اعتراضا وحيدا جادا ضد صياغة مفهوم تسورتيوس وذلك من ملاحظات هَوْسر ، أي الثنائية Homonymie في مهومي الجنس والفردية(٢٨) ، ولكن الشيء نفسه ينطبق على الكلاسيكية أيضا ، ويمكن أن يقبل الباحث بهذا المثل .

وأخيرا ينتقد هينيغر Henniger في مقدمة كتابه « مختارات من الشعر الوجداني المصطنع »(٢٩) كلا من هوكه وهوسر ، واعتراضه يتلخص بأن مفهوم مذهب التصنع لديهما أصبح مصطلحا ذا صفة عقائدية ثقافية لأنه ينبغي بمساعدته أن يُدْمَج الأدب الحديث والفن في وعي التاريخ للعالم المدني ، ويُحدَّد من خلال التأريخ(٣٠) . ويقوم هذا الرأي النقدي العقائدي على توجيه حقيقي للكتابين ، ومن المهم في هذا الجانب وجوب إعادة النظر بزعم مؤلفيهما ، وعمّا إذا لم يكن الكتابان قد صيغا صياغة مبالغة في سبيل هذا الهدف . وتُظهر هذه النظرات أنّ اتفاق الآراء لا يمكن في الحديث عن مذهب التصنع ، وعندما نعود الى موضوعنا الحقيقي إننا لا نتفق مع الرأي القائل : إنّ مفهوم تسورتيوس للتصنع غير قابل للنقل بسهولة ، لأن التشابه الشكلي واضح بين مذاهب التصنع الأوروبية المتعددة ومذاهب التصنع في الشعر العربي الذي يريد بورغل أن يطلق عليه اسم التصنع ، وقد قُورن بعضه ببعض قبل تسورتيوس مقارنة مستقلة عن صياغة مفهومه .

ويعدّ باول هورن Paul Horn في كتابه « تاريخ الأدب الفارسي ١٩١٠ » أول من قام بإجراء مقارنة بين مذهب التصنع الأوروبي والفارسي ، وأحال(٣١) الى ميزات الشعر الفارسي على أساس الصنعة (يُعَدُّ الشعر العربي في هذه الناحية أسهل للمواصلة والاستئناف) ، واعتمد في الجانب الأوروبي على الممثل الرئيسي لشعر الباروك الإيطالي مارينو G. Marino . وقد أثبت هورن الفرق بين كلا مذهبي التصنع إثباتا واضحا ، وهو الفرق الذي يجعل ـ حسب

رأيي - استعمال مفهوم تسورتيوس مجالا في الأدب الإسلامي ، حيث يقول : « يعد شعر D.G. von Lohstein فون شتاين صاحب مذهب التصنع الرئيسي في ألمانيا الأسوأ في التذوق الخاطيء الذي وقع فيه أدبنا » .

وعلى العكس من ذلك لا يستطيع الباحث أن يتحدث عن انحراف لدى الفرس ، ذلك أن الصنعة Marinismus بالنسبة لهم شيء طبيعي من قديم الزمان الى اليوم الحالي(٣٢) . فالثنائية والصراع ضد الواحدية في جانب ، والتواصل في جانب آخر ، وكل ذلك مفهوم فهما واضحا .

ولقد استحضر هـ . ريتر H. Ritter في كتابه « اللغة المجازية عند نظامي »(٣٣) المنشور عام ١٩٢٧م مذهب Asianismus القديم ليستفيد منه في المقارنة ، وأحال(٣٤) لدى ذلك الى هورن دون بيان المكان ، وأظن أنه قصد المكان المذكور ، على الرغم من أن هورن لم يتحدث عن هذا المذهب مطلقا ، حتى إن ريتر ينوِّه بإمكانية أن يكون الأصل التاريخى المباشر لمذهب التصنع الشرقي (لا يستعمل المفهوم هنا) هو مذهب Asianismus ، حيث يقول : « يشعر المرء من مثل هذه الملاحظات باختصار أن التطور الأدبي قُدِّم في طريقة معينة حيث إن مذهب Asianismus نفسه الذي (كما يُظهر نوردن Norden في كتابه « النثر الفني القديم ») ووجد كماله العالي في ميل الشرق القوي إلى الزخرفة ، كما هو الحال عند نظامي مفهوم Asianismus في المعنى الواسع نفسه . ولكنَّ الوثائق القديمة القليلة لهذا المفهوم تقوم على شكل محدد للبلاغة ، يقارن المرء بمقالة فيلاموفيتس Wilamowitz » : « Asianismus und Atticismus »(٣٦) . أما فيما يتعلق بالتطور التاريخي المشار إليه من ريتر فإنه من الحكمة أن يتحمَّل تاريخ الأشكال المستقلة التبعة لتطور مذهب التصنع الإسلامي ، حتى وإن انبغى على تأثير البلاغة القديمة المتأخرة في الأدبين العربي والفارسي أن يكون مثبتا ، لأنه لا يقوم إدراك تاريخي في هذا الجانب لدى الشعراء الإسلاميين والمنظرين على كل حال ، بينما يعود(٣٧) مفسرو القرنين السادس عشر والسابع عشر الى مذهب Asianismus بشكل صريح .

وأخيرا أشار فون غرونبام G.E.von Gruneboum ، ولاسيما في مقاله « الأسس الجمالية في الأدب العربي »(٣٨) الى تطور متواز للشعر العربي المتأخر في مذهب التكلف الأوروبي الذي ساد في القرن السابع عشر ، واستدل بصحبة

توفانين G. Toffanin على أن نظرية الشعر المزخرف التي تقوم على فصل حاسم بين الشكل والمحتوى وعلى إدراك الجمال على أنه عنصر شكلي خارجي مأخوذ من نظرية فن الشعر الأرسطي وتفسيراتها المتأخرة .

وقد اقتبسنا هنا التطابقات الهامة فقط بين مذهبي التصنع الأوروبي والشرقي باختصار شديد ، وهي تتكون من النقاط الآتية :

١ ـ لا يأخذ الشاعر الحقيقة في الدرجة الأولى ، وإنما يأخذ الكتابات الموجودة لموضوع قصيدته[٣٩] ، ويبدو لي أن هذا هو الشرط الأساسي والقاعدة الجوهرية لوجود شاعر ينتمي الى مذهب التصنع .

٢ ـ وبناءً على ذلك يحاول الشاعر أن يتفوق على أسلافه[٤٠] ، وهذا ما يتطابق مع فكرة الاستحقاق[٤١] لدى المنظرين العرب . وينشأ من ذلك وظيفة مفرطة للأسلوب[٤٢] من خلال الاعتماد المتزايد على البلاغة في الشعر . يقول تسورتيوس : « تقع بنية مذهب التصنع متخفية في البلاغة نفسها »[٤٣] .

٣ ـ إن الاعتماد المبالغ فيه على البلاغة يصل الى ذروته الفنية العليا في اللغة المجازية المستقلة عن الحقيقة ، لأنها يمكن أن تنطلق حرة في اللغة وبها ، وهذا يعني في صور الأدب الموفّرة ، لكي أخيرا ـ ولاسيما من خلال المذهب الطبيعي للاستعارات ـ تصل الى غموض واستنتاجات خاطئة وخلافات وتناقضات ، تلك التي ليس لها علاقة ذهنية حقيقية بين معنيين ، وإنما تكون بالنسبة الى اللغة نفسها خدعات مستساغة[٤٤] .

٤ ـ تُشكل الوحدات الأصغر ، وتُوصف من خلال النظرية ، وهذه الجزئيات ـ وهي معروفة في الشعر العربي ـ يثبتها[٤٥] فريدريش لدى علماء التصنع أيضا .

وإذا ما رغبنا أن نطلق اسم مفهوم « مذهب التصنع » بالنظر الى هذه التطابقات الجوهرية في الأدب العربي (والفارسي الخ) فإنه يجب علينا من جديد أن نعمّمه ونفرغه أكثر من تسورتيوس .

إن النقاط الأربع المذكورة تظهر علامَ يجب أن يهدف التعريف الجديد : فالشعر الذي ينتمي الى مذهب التصنع ليس له مقابل في الحقيقة ، وإنما في الأدب ، أي في التعابير اللغوية المصنوعة ، لذا يأتي كما يقال الى لعب اللغة مع نفسها ، أو ـ كما يكتب فريدريش[٤٦] ـ الى إيقاد داخلي في اللغة . وهكذا تصبح طبيعة الصورة في اللغة فوق ذلك لا وزن لها على التوازي[٤] .

وبهذا المعنى يبدو لي أن التصنع شكل أساسي محتمل وشرعي للشاعر ، على أنه يجب أن نحترس من الحكم الكلاسيكي ، الذي ينفذ دائما في الدراسات الأدبية نفسها لدى السعي الى عدم الانحياز ، ويوحي بذلك بأن ظواهر التصنع توصف مع ضروب سلبية لا تقع بينها وبين التقديرات السلبية خطوة ، ولو كان ذلك لمرة واحدة فقط .

هذا ولا يُحْرَج فريدريش من أن يسمي[٤٨] مذهب التصنع في أماكن مختلفة من « فصل الباروك » بالمرضي ، أي بما يوصف به علم أسباب المرض . وهنا لا نستطيع أن نتابعه طبعا ، إن لم نرد شخصيا أن يكون الجزء الأكبر من مجال اختصاصنا دراسة في علم الأمراض .



الهوامش

* هو عبدالسلام بن الحسين المأموني ، أبو طالب ، شاعر من العلماء بالادب . يتصل نسبه بالمأمون العباسي ، ولد وتعلم في بغداد وسافر إلى الري وامتدح الصاحب بن عباد ، وأقام عنده مدة ، ثم انتقل إلى نيسابور وبخارى . مات نحو ٣٨٣هـ ، انظر : الاعلام لخير الدين الزركلى ١٢٨/٤ . الطبعة الثالثة .
(المترجم)

١ ـ تعرض التأملات المقدمة صياغة منقحة وموسعة توسيعا طفيفا لمحاضرة أُلقيت في مؤتمر المستشرقين العالمي الثامن والعشرين الذي عقد في Canberraبتاريخ ٦ ـ ١٩٧١/١/١٢ . لقد تحدثت عن موضوع مشابه حديثا موجزا في نقدي وتعريفي لعمل بورغل Burgel حول المأموني . انظر الملاحظات القادمة في مجلة (1971) ZDGM 121 ص 171 - 172 .
٢ ـ كريستوف بورغل وكتابه حول ابي طالب المأموني :
J. Christoph Bürgel : die ckphrostischen Epigramme des Abu Tālid al - Māmūni والكتاب ضمن منشورات أكاديمية العلوم في غوتنغن Göttingen رقم ١٤ لعام ١٩٦٥ ص ٢٢١ ـ ٣٢٢ .
٣ ـ بورغل ص ٢٢٣ ، التعليق ٥ ، وهو يطلق على الأسلوب الجديد اسم (ما بعد الكلاسيكية أو المحدث) ، على عكس كلاسيكية شعراء ما قبل الإسلام ، والشعراء الذين قاموا بمحاكاتهم .
٤ ـ طبع في Frankfurt a. M. 1964 ، ص ٥٣٣ ـ ٦٧٢ .
٥ ـ بورغل ص ٢٣٥ ـ ٢٦٨ (الجوهري) ، ص ٢٤٤ ـ ٢٥١ (التعبيري)
٦ ـ فريدريش ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨ ، ٥٧٠ ، ٦٧٢ .
٧ ـ الطبعة السادسة في München, Bern 1967
٨ ـ قام فالتر Wälter Fricdländer بتحديد مذهب التصنع في فن الرسم من الناحية الجوهرية الكلاسيكية المضادة لأول مرة وذلك في كتابه : « نشوء الأسلوب المضاد للكلاسيكية في فن الرسم الإيطالي حوالي عام ١٥٢٠ » ، وهو ضمن منشورات تحقيقات في علم الفن Rep. F. Kusntwiss ، ١٩٢٥ ، بح ٤٦ وانظر : هوسر : مذهب التصنع ، ص١٢ Hauser : Manierismus, Munchen
٩ ـ انظر التعليق رقم ٣ .
١٠ ـ تسورتيوس ص ٢٧٨ .
١١ ـ المصدر السابق .
١٢ ـ المصدر السابق ص ٢٢٧ .
١٣ ـ المصدر السابق ص ٢٨٦ .
١٤ ـ ينبه هَوْسر Hauser الى استعمال الاستعارة المتكرر في مذهب التصنع . وهنا نحيل الى قولين ، الأول : « ولكن بمقدار ما تتضح ابتكارية مذهب التصنع في علم الاستعارة يصبح ميلها الى استعمال الاستعارة في هذا الشكل واضحا وملفتا للنظر في الوقت نفسه . ويكتفي بالتذكير أنه توجد نماذج مؤكدة من الاستعارات تكاد ترد في كل الأدب الغربي في الوقت نفسه ، وتبدو أنها باقية في كل مكان »

ص٢٩٠ . ويأتي هوسر بالمثل الآتي : « طارات آلة موسيقية ذات ريش » . والقول الثاني : هو أن Concetto غالبا ما يكون أكثر تجردا ، وأقل من الناحية الحسية والتأثيرية ، وأكثر سذاجة ، وهو من الناحية الفنية محددا تحديدا أكثر ضيقا من الإستعارة . وإن استعمال الإستعارة في الشعر المصطنع لا يظهر في شكل آخر على هذا النحو من الإحساس كما في Oxyamora (العبارة المجازية التي تحتوي على مفهومين متناقضين) ، نحو « الثلج الدافيء للنهدين » أو « اللآليء السائلة للدموع » فهي عبارة مبتذلة ص ٢٩٤ .

١٥ ـ تسورتيوس ص ٢٥٣ ـ ٢٧٦ .

١٦ ـ بورغل ص ٢٣٥ .

١٧ ـ شرح ديوان حماسة أبي تمام للمرزوقي ١/١٢ ، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون ، القاهرة ١٩٥١ .

١٨ ـ انظر مثلاً : ابن رشيق . العمدة ١/١٢٥ ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤ .

١٩ ـ العالم كمتاهة . الأسلوب والهوس في الفن الأوروبي Die Welt als labyrinth. Manier und Manie in der europaischen Kunst. Hamburg 1957. ويشتمل على مقالات في علم الفن وتاريخ الشكل في الفن الأوروبي من ١٥٢٠ الى ١٦٥٠ والحاضر . والكتاب الثاني : التصنع في الأدب (محاضرات في تاريخ الأدب الأوروبي المقارن) ، Maniersmus in der literatur, Hamburg 1959.

٢٠ ـ هوكه : مذهب التصنع ص٧ Manierismus .

٢١ ـ المصدر السابق .

٢٢ ـ المصدر السابق ص ٩٩ .

٢٣ ـ المصدر السابق ١٦٨ .

٢٤ ـ المقصود هو المؤرخ Athanasius Kircher (1680-1901) والعمل الرئيسي له هو : أوديب المصري Rom 1952-1955 der Oedipus Aegyptiacus ، حيث عالج فيه علم الأسرار الشرقية .

٢٥ ـ هوسر : مذهب التصنع ، Der Manierismus, Mŭnchen 1964, .

٢٦ ـ المصدر السابق ص٣٨ ـ ٣٩ . وانظر ص١١ . ويسمى هوكه ص٦٧ التكلف على أنه إخفاق لمذهب التصنع ، وتقليد الطراز الكلاسيكي إخفاق للكلاسيكية .

٢٧ ـ هوسر ص٣٨ .

٢٨ ـ لا يمكن أن يكون الحديث عن رجوع منظم لأشكال الأسلوب (وهكذا لمذهب التصنع أيضا) لأن كل أسلوب نتيجة للتطور السابق نوعا ما .

٢٩ ـ أمثلة من الشعر الوجداني المصطنع ، نشر هيننغر
«Beispicle manieristische Lyrik: hersg. Gerd Henniger Munchen 1970. .

٣٠ ـ هيننغر ص ١٥ ـ ١٦ .

٣١ ـ 1901 Leipzig : ص ٦١ : (آداب الشرق في عروض مفردة Die Literatutrn de Ostens in Einzeldarstellung .

٣٢ ـ المصدر السابق والصفحة ذاتها .

٣٣ ـ حول اللغة المجازية عند نظامي ، Über die Bildersprache Nizāmī, Leipzig, Berlin 1927.

٣٤ ـ ريتر ص ٢٠ .

٣٥ ـ المصدر نفسه ٢٠ ـ ٢١ .

٣٦ ـ اولرش فون فيلاموفيتس ـ مو للندورن .
Ulrich von Wilamowitz- Moellendorf وكتـابـه Asianismus und Atticismus,
كتابات حول البلاغة الارسطية : Rhetorika طبعت في مجلة ٥٠ ـ ١ والصفحات Herms 1900 .
والهلينية . نشر Rodoly stark في Hildesheim 1968 ص ٣٥٠ ـ ٤٠١ .
٣٧ ـ انظر هوكه ص ١٣٣ ، ١٦٣ .
٣٨ ـ في كتاب النقد وفن الشعر ، ص ١٣٠ ـ ١٥٠ . Kritik und Dichtrunst, wiesbader 1955 .
٣٩ ـ انظر فريدريش ص ٥٤١ ، فهو يقول : « ارتبط شعر الباروك بهذا التقليد ايضا ، حيث لا يملك حقيقة العالم على انه موضوع ، وإنما يملك الكتابات الموجودة ، إنه ينظمها مرة أخرى في تركيب قوي وضخم . فجدته المبدئية كان يمكن الا تحقق مطلقا ، إذا كانت لن تخدم القديم ، الذي كان موجودا في الذاكرة . وبالمناسبة فقد انتقد هَوْسر ص ٢٢١ ـ ٢٢٩ . استعمال مذهبي الباروك والتصنع بلا تمييز نقدا حادا وصحيحا » ويقول هوسر (ص ٢٩) : « إن الإنتاج الفني ينطلق من التعابير المصطنعة بدلا من الطبيعة .. وهذا يعني بكلمات أخرى ، أن إلهام أصحاب مذهب التصنع من الطبيعة أقل من إلهامهم من الأعمال الفنية ، ونظرا لأنهم فنانون فهم لا يتأثرون بظواهر الطبيعة تاثيرا كثيرا كما يتأثرون بالروائع الفنية » . وانظر حول الجانب الشرقي : فولفارت هاينريشس وكتابه الشعر العربي ونظرية الشعر اليوناني ، ص٩٨ ـ ٩٩ : Wolfhart Heinrichs : Arabische dichtung und griechische Poetik, Beirut 1969 .
٤٠ ـ انظر : فريدريش ص ٥٣٩ ـ ٥٤١ .
٤١ ـ انظر : هاينريشس ص ٩٤ ـ ٩٥ ، ٩٧ ـ ٩٨ .
٤٢ ـ فريدريش ص ٥٣٣ ، وقارن : غرونباوم Grunebaum ص ١٣٦ .
٤٣ ـ تسورتيوس ص ٢٧٨ .
٤٤ ـ انظر : هَوْسر ص ٢٨٧ ، حيث يقول : « المسافة من اللغة المعتادة لا تتحقق في الشعر من خلال الصوت ، وإنما من خلال الصورة » . ويقدر معنى التناقض في مذهب التصنع في القرن السادس عشر تقديرا عاليا . انظر : ص ١٢ ـ ١٣ . ومن الجدير بالذكر أن التناقضات في مذهب التصنع الشرقي أقرب الى نتاج تطور اللغة المجازية ، وإن الينبوغ لكل الأسئلة المعلقة في الجانب العربي هو عمل عبد القاهر الجرجاني المشهور : أسرار البلاة ط . ريتر Ritter ، استانبول ١٩٥٤ . ويُذكر أن الاستعارة الطبيعية التي تأخذ مركز الصدارة في اللغة المجازية المصطنعة «انظر فريدريش ص ٦٦١ ـ ٦٦٢» عرفت لدى الجرجاني . وإن لم تكن ملموسة لمسا معنويا حادا ، فهو يتحدث مثلا عن « اختفاء صورة التشبيه وأخذ النفس بتناسيه » ، ص ٢٧٣ وانظر اختفاء الاستنتاجات الخاطئة كريستوف بورغل J. Christoph Burger وكتابه : Remarques sur une relation entre la lagique aris-totetienne et la poesie arab - persone, correspondance d-orient. No 11 : ve ongres international d'Arabisants et D'Islamisants, Bruxelles 31 aout- 6 Septembre 1970, Actes (Bruxelles 1971), S. 143 .
٤٥ ـ فريدريش ص ٦٢٧ ، ويقرر هَوْسر (ص ٢٧١) هذا في فن الرسم والشعر اللذين يتسمان بالتصنع . انظر : هاينريشس (ص ٢٠ ـ ٣١) حول الجانب العربي .
٤٦ ـ فريدريش ص ٦٤٦ .
٤٧ ـ انظر : هوسر ((ص ٢٨٢) ، حيث يقول : « ليس شعر التصنع مثل البلاغة والفن اللذين يرتبطان بالكلمة ، ويتعلق جذرهما في طبيعة اللغة فقط ، وإنما هو فن ينشأ من روح اللغة ولا يُحَمِّل مضمونا كبيرا للغة بقدر ما يستخرج منها » . وانظر في استقلالية الوسائل الشكلية ص ٢٦ .
٤٨ ـ فريدريش ص ٥٣٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٧ ، ٦٠٢ .

في الأدب المقارن

غسان السيد

أثبت الأدب المقارن في السنوات الأخيرة أهميته كفرع من فروع المعرفة التي تأخذ بيد الناقد بين مجاهل النصوص الأدبية من أجل تفسيرها خاصة بعد أن تقلصت المسافات بين الأمم بفعل التطورات العلمية المذهلة التي تجعل من العسير على أمة أن تتقوقع على ذاتها مكتفية بما عندها من ثقافة . هذا لا يعني أن تذوب شخصية الأمة في شخصيات الأمم الأخرى . بل على الأمم أن تنهض بالأدب المقارن انطلاقا من ثقافتها وتراثها . إن بيان الصلات القائمة بين الكُتاب لا يقلل من قيمة إبداع أى طرف لأن الثقافة فعل إنساني ممتد في الزمان والمكان . فكما لا نستطيع حصر الزمان والمكان في دائرة ضيقة لا نستطيع كذلك حصر الثقافة في زاوية واحدة . لأن الثقافة ملك شائع ، ومنبع مباح يغترف منه الناس جميعا وليس له حدود فاصلة كالتي ترسمها السياسة الدولية . وإنما الذي يقدح في الأمة حقا أن تغمض عيونها ، وتسد أذانها عما حولها من نظريات وأفكار تسهم في انطلاقها وتحضرها .

ويعرف العرب اكثر من غيرهم فائدة الانفتاح الثقافي على العالم خاصة بعد مجيء الإسلام واختلاطهم بالأمم المجاورة ، واطلاعهم على مافي ثقافات هذه الأمم من فكر جديد . كما استفادت هذه الأمم مما لدى العرب فتمازجت الثقافات وانتجت الثقافة العربية الإسلامية التي ندين لها جميعا .

وانطلاقا من هذا الفهم القائم على وحدة الثقافة الإنسانية وشيوعها وعلى ضرورة الاتصال الثقافي بالأمم الأخرى للاغناء والاغتناء شارك الرواد الأوائل من المقارنين العرب في مد جسور الاتصال مع الثقافات الأخرى ، خاصة الأوروبية منها .

ولا أرى ضرورة هنا للتوقف عند تاريخ الدراسات المقارنة في العالم وفي الوطن العربي لأن ذلك أصبح معروفا من خلال الكتب التي تتحدث عن هذا

الموضوع . ولذلك سأطرح بعض النقاط التي هي الآن محور نقاش بين المقارنين في الوطن العربي قبل أن أتوقف مع التعريف الذي يعطيه كل من كلودبيشوا وروسو وبرونيل في كتابهم : « ما الأدب المقارن » . .

أول هذه القضايا التي نريد طرحها هي قضية المفهوم الفرنسي في الأدب المقارن ، والذي يؤكد على ضرورة إثبات الصلة التاريخية في أى بحث مقارن ، لأن عنصر التاريخ شرط أساسي في قيام هذا البحث . وكانت هذه القضية مثار جدل كبير خاصة بعد محاضرة رينيه ويليك « أزمة الأدب المقارن » . وانبرى بعض المقارنين العرب إلى مهاجمة المدرسة الفرنسية لأنها تريد من خلال تأكيدها على العامل التاريخي بيان ما للثقافة الفرنسية من أثر في ثقافات العالم . وذهب بعضهم إلى حد الدفاع عن المفهوم الأمريكي والترويج له لأنه - من وجهة نظرهم - يضع ثقافات العالم في مستوى واحد . وبشر هؤلاء بهزيمة المدرسة الفرنسية واندثارها لانتفاء الحاجة لها بعد ظهور المدرسة الأمريكية .

في الرد على ذلك نقول إن المسألة لا تكمن في هزيمة هذه المدرسة أو تلك لأن الثقافات لا تنهزم أمام بعضها بل تكمل بعضها البعض .

ثم على أى أساس نكيل التهم للبحث المقارن الفرنسي ونبشر بزواله ، في حين نمجد المنهج الأمريكي لأنه يفرد لنا مكانا إلى جانب ثقافات العالم قاطبة ، يجب أن نعرف جميعا أن مكاننا بالنسبة للمدرستين واحد ، فلا تخفض الأولى من ثقافتنا وثقافات العالم كما لا ترفع الثانية من شأننا وشأن اداب العالم .

ولو عدنا إلى بدايات الأدب المقارن في فرنسا لوجدنا أن النظرة الاستعلائية التي يتحدث عنها البعض لم تكن في بال جيل الرواد الذين أسسوا المفهوم الفرنسي . وعندما ألقى « فيلمان » محاضراته في السوربون بين عامي ١٨٢٧ - ١٨٢٩ فإنه يشار إلى التأثيرات المتبادلة بين الأدبين الانكليزي والفرنسي . وقد قدم لمحاضراته التي بدأت في صيف عام ١٨٢٨ والتي نشرت عام ١٨٣٨ بقوله : « أريد أن أبين من خلال هذا الجدول المقارن ماأخذه الفرنسيون من الآداب الأجنبية وماأعطوه لهذه الآداب »[١] .

أما جان جاك امبير فيعلن في محاضرته التي ألقاها في (١٢) آذار عام ١٨٣٠ « يجب ان تنطلق فلسفة الأدب والفنون من التاريخ المقارن للفنون والأدب عند جميع شعوب الأرض »[٢]

وتتوضح الصورة أكثر عند شاسل في محاضرته التي ألقاها في باريس عام ١٨٣٥ حين يقول « لاشيء يعيش منعزلا ، العزلة تعني الموت . . الكل يأخذ من الكل »(٣) .

ويتابع شاسل حديثه فيقول : « تبدو الأمة التي لا تتصل ثقافيا مع الآخرين كحلقة مقطوعة عن السلسلة الكبيرة » .

ولو انتقلنا إلى عنوان كتاب اى . ج . ب . راثري « تأثير ايطاليا في الأدب الفرنسي من القرن الثالث عشر» حتى مجيء لويس الرابع عشر الذي صدر عام ١٨٥٣ لوجدنا أن روح الانفتاح الثقافي يسيطر على جيل الرواد جميعا ، وأن دراساتهم لم تتوقف عند التأثيرات الفرنسية في الآداب العالمية بل إن جُل هذه الدراسات قد كُرس للتأثيرات الأوروبية في الأدب الفرنسي .

ويمكن أن نعطي أمثلة أخرى ولكن ماذكرناه حتى الآن لا يعطي الانطباع أبدا على أن المقارنين الفرنسيين قد سعوا لبيان فضلهم الأدبي ،وماذا كانت دراساتهم قد اقتصرت على النطاق الأوروبي فان ذلك يعود إلى عامل اللغة اولا وإلى سهولة البحث وتتبع المؤثرات بين الأداب الأوروبية ثانيا . هذا لا ينفي ان يكون بعض المقارنين الفرنسيين قد حاولوا استغلال هذا النوع من الدراسات لمآرب خاصة ولكن ذلك لا ينطبق على المدرسة الفرنسية برمتها ، وبالتالي تسقط ذريعة النظرة الاستعلائية .

أما الحديث عن تراجع المدرسة الفرنسية أمام المدرسة الأمريكية والتوجه لذلك فإنه أمر مبالغ فيه . والغريب أن اولئك الذين يهللون لهذا التراجع هم أول من يستند إلى المفهوم الفرنسي في دراساتهم التطبيقية . ومازال الدرس المقارن القائم على تتبع الصلات التاريخية مسيطرا حتى في امريكا نفسها . إن إرادة تقريب البحث المقارن ، من النقد الأدبي أو الحاقه به لم تنجح لأن لكلٍ منطقه ومنهجه . هذا لا يعني أنهما لا يلتقيان في نقطة ما ولكن هذا الالتقاء لا يذيب الأدب المقارن في النقد الأدبي .

فروع المعرفة المختلفة والمناهج النقدية تصب في محيط واحد فلماذا نريد توسيع المحيط وإغراق هذه الأنهر في مياهه ؟ . . ماذا يضير النقد الأدبي إذا بقي للأدب المقارن منطقه ومنطقته ؟ . . أليس في ذلك كسب للنقد عندما يماط اللثام عن المؤثرات في النص الأدبي ؟ كلنا يعرف أن الثقافات سلسلة متصلة

لا تنقطع عراها ولا فضل في ذلك لأمة على أخرى أو لكاتب على آخر . أثر الثقافة العربية والاسلامية في ثقافات العالم منارة تقي مثقفينا من الشعور بالضعف في حقبة ننهل من ثقافات الأمم الأخرى وعلومها . فكيف يمكن لأديب عربي ان يشعر بالخوف وعدم الامان عندما يكتب تحت تأثير غوته ؟ وهو يعرف أن الشاعر الألماني قد استلهم كثيرا من قصصه مما جاءت به اعظم قاصة في التاريخ ألا وهي شهر زاد في « ألف ليلة وليلة » .

كما لا يمكن لفرنسي أن يخشى من الحديث عن علاقات الأدب الفرنسي بالآداب الأخرى بسبب النضج المبكر للثقافة الفرنسية بالمقارنة مع ثقافات الدول الأوروبية . ولهذا جاءت ولادة المفهوم الفرنسي في الأدب المقارن طبيعية . في حين أن المفهوم الأمريكي خضع لطبيعة الثقافة الأمريكية نفسها وليس لأي اعتبار آخر . إن الشعب الأمريكي خليط جاء من مختلف أصقاع الأرض ليستوطن ما اصطلح على تسميته بالعالم الجديد . وجاءت مع هذه الوفود البشرية المختلفة ثقافاتها المختلفة . ولم يكن من السهل صهر هذه الثقافات في بوتقة واحدة والظهور إلى العالم بمظهر الأمة الواحدة .

هذا يعني أن الثقافة المرتبطة بأمريكا جغرافياً حديثة العهد ولا جذور لها يمكن أن تؤثر في الثقافات الأخرى . ونظن أن هذا هو الدافع الأساسي وراء نظرية « رينيه ويليك » التشيكي الأصل .

هذا الانتماء المزدوج يجعل من العسير عليه الأخذ بالمفهوم الفرنسي لأنه قد غادر بلده الأم من جهة ومن جهة أخرى أراد الانتساب إلى أمة حديثة التكوين ودون عمق ثقافي بالإضافة إلى ذلك فإن رينيه ويليك ناقد قبل أن يكون مقارنا والصفة النقدية غلبت عليه حتى عندما يتحدث عن الأدب المقارن . ومن هنا جاءت نظرته إلى مهمة الأدب المقارن في التقويم الجمالي . إن التذوق الجمالي عملية معقدة وشائكة تخضع لاعتبارات عديدة ، وأول هذه الاعتبارات شخصية المتذوق وثقافته . وهكذا يقترب النقد من الذاتية على الرغم من الجهود الكبيرة من أجل تقنينه . في حين أن الأدب المقارن يقترب من العلمية لما يتطلبه البحث المقارن من ميزات خاصة مثل : اللغة الأجنبية والإلمام بمعلومات تاريخية ، والاستفادة من علم النفس وعلم الاجتماع وغير ذلك من العلوم .

إن دراسة التأثيرات الإسلامية في كوميديا دانتي تتطلب دراسة الحقبة

التاريخية التي عاش فيها دانتي والمفاهيم الدينية السائدة في عصره وتتبع مواقع التأثير الإسلامي في الكوميديا وكيف وصلت إلى الشاعر في ذلك العصر . وهذا ابعد مايكون عن الذاتية لأن الأمر لا يقتصر على عوالمنا الداخلية فقط بل يتعداه إلى معطيات نؤكد من خلالها وجود تأثيرات أو ننفيها .

أما موضوع التشابهات بين الآداب الذي قالت به المدرسة الأمريكية فإنه يدخلنا في طريق لا نهاية له . ولنأخذ مثلا على ذلك موضوع الموت الذي لازم الانسان منذ وجوده على هذه الأرض .

تحدثت كل الأداب وكل الفنون عن هذه الإشكالية ولن تنتهي من ذلك لما لهذا الموضوع من طبيعة خاصة تمس في جوهرها الوجود الإنساني ذاته . وبسبب هذه الطبيعة الخاصة لإشكالية الموت تبقى معالجتها محصورة في إطار محدد لعجز الإنسان عن معرفة حقيقة الموت . وتبقى الفائدة المرجوة من تتبع التشابهات بين الأداب التي تطرح قضية الموت قليلة لأن الموت مفهوم عام تشترك فيه شعوب الأرض قاطبة .

تبقى مشكلة مقارنة الأدب بميادين المعرفة الأخرى من علوم وفنون .

أراد رينيه ويليك توضيع مجال البحث المقارن ليشمل الأدب في علاقته مع الفنون والعلوم الانسانية الأخرى ، لأن هذا المجال لا يقل في اهميته عن مقارنة الآداب العالمية .

ولكن إرادة رينيه ويليك بقيت محصورة في مجال النظرية لصعوبة تطبيقها عمليا . إن مقارنة الأدب مع الفنون التشكيلية مثلا يتطلب المعرفة العميقة والقدرة على التذوق في مجالين مختلفين . ولا نظن أن ذلك بالأمر اليسير ولهذا بقى البحث المقارن محصورا حتى الآن في الأدب .

على أن حصر هذه المقارنات في الأعمال الأدبية التي تكتب بلغات مختلفة مسألة تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر في ضوء عدم تطابض الحدود السياسية واللغوية لكثير من شعوب العالم .

إن إبعاد الموازنات التى تعقد بين كتاب سوريين مثلا من مجال الأدب المقارن يبدو أمر مقبولا ، ولكن ما الذى يمنع الموازنة بين كاتب سوري وآخر مغربي أو جزائري متشبع بالثقافة الفرنسية أو الاسبانية أو البربرية حتى وإن كتب باللغة العربية ؟ ان العلاقة بين الفكر واللغة دفعت إلى القول إن اللغة وعاء الفكر ،

والفكر خزان الثقافة ، وتعطي الثقافة للكلمات دلالاتها الخاصة « اللغة كائن حي يتأثر بثقافة المجتمع الذي يستخدمها مثلما هي جزء من هذه الثقافة ، وبذلك فإن الكلمات والألفاظ والمفردات تحمل كثيرا من عناصر الثقافة التي تختلف باختلاف المجتمعات المحلية التي تستخدم تلك اللغة »(٤)

هذا يعني أن هناك فارقا في دلالة اللفظة الواحدة بين كاتب مغربي وآخر سوري يكتبان باللغة العربية نتيجة العوامل التي أشرنا اليها . وقد يكون هذا مبررا لاقامة المقارنة إذ ثبت أن ثمة تأثيرات متبادلة بينهما . ونظن أن في ذلك إغناء للبحث المقارن من جهة وللأدب العربي من جهة أخرى ، وقد تبدو المسألة أكثر تعقيدا في حالة الأدبين الانكليزي والأمريكي او الآداب الأخرى التي تستخدم اللغة الانكليزية في آسيا وافريقيا والأمريكتين . فهل إنكليزية الأمريكي هي نفسها إنكليزية الافريقي أو المكسيكي أو حتى الانكليزي نفسه ؟ وفي الإطار نفسه يمكن الحديث عن اللغة الفرنسية المنتشرة في بلدان كثيرة لا ترتبط بفرنسا إلا في اللغة الشاهد على حقبة استعمارية أفلت شمسها .

ينتج عن هذا سؤال يتعلق بإبداع كتّاب هذه البلدان ومكانته في الدراسات المقارنة . أين نصنف مثلا كتابات الكتاب المغاربة الذين يكتبون باللغة الفرنسية ؟ أنضعهم في خانة الأدب العربي أم في خانة الأدب الفرنسي ؟ . .

قد تبدو هذه الأسئلة معقدة وتثير إشكالية لا ضرورة لها .

ولكنها مع ذلك أساسية بالنسبة للأدب المقارن لأنها تتعلق بمنهجه . ويمكن أن يكون الحل في إعادة النظر في مبدأ اختلاف اللغات الضروري للدرس المقارن . إن إغفال الإنتاج الأدبي الذي يكتب بلغة واحدة في مجتمعات وثقافات مختلفة ينطوي على قصور كبير وفيه حيف بمجال الأدب المقارن .(٥)

نختم وجهة النظر هذه بالرد على تسرع بعض المقارنين العرب في إطلاق تسمية مدرسة على كل جهد في مجال الأدب المقارن كالمدرسة السلافية او المدرسة العربية .

ويمكننا أن نؤكد هنا أن المدرسة السلافية لم تأت بجديد بل اتكأت تارة على المدرسة الفرنسية وتارة أخرى على المدرسة الأمريكية . هذا القول لا يعيب المقارنين الشرقيين الذين أسهموا بقوة في نشر الثقافة المقارنية في بلدانهم بعد حقبة طويلة من تحريم هذه الدراسات ، وحاولوا إثبات وجودهم على الساحة

الدولية . ولكن هذه المحاولة لم ترق إلى مستوى نظرية متكاملة إلى جانب النظريتين الأمريكية والفرنسية . كما أن نشأة الأدب المقارن وتطوره في بلدان هذه المجموعة يكشفان عن عدم التجانس بينها ، والذي بدا واضحا بعد التطورات الأخيرة فيها بفعل الاختلاف في اللغة والتقاليد والعادات والممارسات الشعائرية والمشاعر القومية وما إليها من أساسيات تعطي المجتمع وحدته الثقافية .

ولاتبدو الصورة أفضل إذا انتقلنا إلى البحث المقارن العربي على الرغم من كل الجهود المخلصة التي بذلها المقارنون العرب في المجالين النظري والتطبيقي .

إن نشأة الأدب المقارن في البلاد العربية قد تأخر عن نظيره في البلاد الغربية بنحو قرن من الزمن . وهذه الولادة مرتبطة باتصال المقارنين العرب الأوائل بالثقافة الغربية واستفادتهم من مناهجها الحديثة . فأخذوا اولا بالمنهج الفرنسي في الأدب المقارن وطبقوه في دراساتهم التي تناولت علاقة الأدب العربي بالآداب العالمية . واتسعت حركة الترجمة لكتب الأدب المقارن خاصة من اللغة الفرنسية . ورافق ذلك تطور الدراسات المقارنة في الجانب التطبيقي لا في الجانب النظري . وبقيت مساهمة العرب الوحيدة في هذا المجال محصورة في ترجمة الكتب الغربية والأخذ عنها .

وعلى الرغم من المكانة التي وصل إليها هذا النوع من الدراسة على المستويين الأكاديمي والثقافي فإن الصورة لم تتبدل ، ولم تتكون وجهة نظر عربية خالصة يمكن الاستناد إليها في الدراسات التطبيقية وتفسح المجال أمام تبلور مفهوم عربي في الأدب المقارن . إن وسم الجهود العربية بالمدرسة العربية لا يقوم على أساس متين لأن ذلك يتطلب تقديم نظرية تقوم على أساسها الدراسات التطبيقية . فهل هناك نظرية عربية في الأدب المقارن ؟ . . لا نظن ان هناك من يجرؤ على القول بذلك .

ولا تكمن المشكلة في التسمية لأنها تحصيل حاصل لمجموعة من المعطيات التي تفرض نفسها وعندما نقدم شيئا جديدا إلى البحث المقارن يضعنا في مستوى الآخرين وينتشلنا من التبعية لهذا الطرف أو ذاك ، عندها فقط يتحول الحلم إلى حقيقة وتصبح المدرسة العربية حقيقة لا يمكن إنكارها . وبانتظار ذلك لا يبدو أن الأمور تسير في الاتجاه الصحيح والانطلاقة المبشرة لحقبة السبعينيات

والثمانينيات بدأ يخبو أوارها وستموت إذا لم نتعهدها بالرعاية اللازمة عن طريق رسم خطط مستقبلية تكفل نشر الثقافة المقارنية وتشجيع المقارنين العرب وترعاهم .

كما أنه يجب إعادة النظر في المقررات الجامعية وطرق التدريس لأن ذلك يعد اللبنة الأساسية في تطوير البحث المقارن . وهذا يتطلب التواصل المستمر مع المقارنين العرب من جهة ومع المقارنين العالميين من جهة أخرى عن طريق عقد اللقاءات والندوات التي تشجع البحث وترعاه .

ويبقى الأساس في كل عملية تطوير الإنسان نفسه ، فإذا توفرت النية والامكانية أمكن للبحث المقارن العربي أن يأخذ مكانه المناسب في الإطار العالمي . أمنية صعبة التحقيق لكنها ليست مستحيلة .

ومن أجل إعطاء صورة أشمل لمفهوم الأدب المقارن وتطوره في فرنسا سنقدم ترجمة لتعريف الأدب المقارن كما ورد في كتاب كلودبيشوا وروسو وبرونيل « ما الأدب المقارن » .

نحو تعريف (للأدب المقارن)

كنا نتساءل : ماالأدب المقارن ؟ هل نستطيع الآن الاجابة عن هذا السؤال بصورة أفضل . . إن الموضوعات المتتابعة التي درسناها أعطت الانـطباع بالتعددية والضياع . ونريد حصر الأدب المقارن ضمن موضوعه ومنهجه وذلك لمقاومة أي إغراء يمكن أن يمارس على المقارن . والذي يجب الاعتراف به .

يبدو موضوع الأدب المقارن متنوعا كالعالم ، ومتباعدا على الدوام .

بماذا يبحث الأدب المقارن ؟ في علاقات ادبية بين اثنين او ثلاثة او اربعة مجالات ثقافية في آداب العالم قاطبة ؟ . .

دون أدنى شك ، هذه هي منطقة نفوذه الطبيعية اليوم .

هل هذا كل شيء ؟ انه يبحث أيضا في تاريخ الأفكار ، وفي علم النفس المقارن ، وفي علم الاجتماع الأدبي ، وفي علم الجمال ، وفي الأدب العام ، وذلك بحكم قانون الاستعمال أو التوسع ، ومن أجل سد الثغرات في البحث والتدريس ، وبحكم الانتقال الطبيعي لجدليته . تعكس الفهرسة التي قام بها « اتوكلاب » هذا الغموض .

ويتبنى أكثر المقارنين عن طيبة خاطر نصف مايرد في المقدمة المعنونة « عموميات » :
« أنواع وأشكال ، وعلم اجتماع الأدب ، وموضوعات وأسباب ، وأدب محلي ، وترجمات ، ومؤثرات » ، ويجد هؤلاء أن الصفحات القليلة في باب « المقارنة » والمخصصة للنظرية فقط غير كافية . يوجد إذاً نسق كامل من الدراسات تتراوح بين الشرح المحدود (محدود لبساطة التعريف ، وليس لسعة المجال المكتشف ، لأن دراسة العلاقات الأدبية العالمية ليست شيئا غير محدد) والشرح الواسع .

هل يمكن للأدب المقارن ، في ظل غياب حقل للبحوث ، أن يمتلك منهجا معينا ؟

إنه يأخذ حسب حاجاته من المنهج التاريخي ، والتوليدي ، والاجتماعي ، والإحصائي ، والأسلوبي ، والمقارني ، ولكن عليه في النهاية أن يتحصن في المنهج المقارني ، والحالة هذه فإنه يُطبق أيضا بتعسف على العلاقات الأدبية العالمية ، إلا عندما يتعلق الأمر بالترجمة . ولقد حافظ المقارنون ، نتيجة إهمالهم في سد هذه الثغرة ، على الغموض في هويتهم ، وخانوا بذلك روح اختصاص يحاول ان يكون اكثر من فرع بسيط تابع للنقد الأدبي . ونحن على قناعة بأن المقارنة الموجهة جيدا يجب أن تجد قوانينها في الأدب المقارن .

قد تبدو هذه الحقيقة لغوا . إنها ليست كذلك خاصة إذا تخيلناالتصور القديم بحق التشابهات (الأدبية) . وسنسند إلى المقارنة وظيفة إستكشافية يجب إعادة النظر فيها لتلائم كل حالة .

في البداية كانت روح الكاتب المبدع ، ولكنها لا تظهر إلا من خلال النصوص التي تحتاج إلى القاريء للوصول إلى الوجود الكامل . إن الفكرة التي خدمت « هانس روبيرت جوس » كنقطة انطلاق هي : إن أى عمل لا يوجد ككتابة فقط محجوزة داخل نص ، وإنما هو مجموع استقباله ، لأنه يجب عدم حرمان الأدب من خاصة التأثير الذي يتركه كتاب معين ومن التفسير الذي يعطيه جمهور القراء : « ضمن المثلث المكون من المؤلف ، والعمل ، والجمهور ، لا يمكن أن نعد الجمهور عنصرا سلبيا بسيطا عاجزا عن الفعل والرد إلا ضمن نسق ، إنما هو يطور بدوره طاقة تسهم في صنع التاريخ » .

يمكن اعتبار النص كنصب مشاد مهجور في الحال وليس كائنا حيا ، كما يمكن اعتباره شكلا لموضوع وحيد منغلق على ذاته يتحول بفعل أسلوبه إلى وثيقة إذا

قارناه بأسلوب موضوعات شبيهة ، هذا إذا أصبح الكل جزءا ، وذاب المفرد في المجموع ، وقبل المطلق النسبي . إن النص الأدبي منفرد ووحيد لا يقارن ، مثله في ذلك مثل الإنسان ، ولكن ذلك لا يلغي العائلات والمجتمعات والأصول .

وإذا كان لابد من تعريف ، فإننا نقترح التعريف التالي لما فيه من فائدة تعليمية ولجمعه كل الأوجه المختلفة المذكورة في هذا الكتاب :

الأدب المقارن هو الفن المنهجي ، الذي يبحث عن علاقات التماثل ، والقرابة ، والتأثير وتقريب الأدب من الأشكال المعرفية والتعبيرية الأخرى ، أو تقريب الأعمال والنصوص الأدبية من بعضها ، بعيدة كانت في الزمن أو في الفضاء ، شرط ان تنتسب إلى لغات وثقافات مختلفة ، وإن كانت جزءا من تراث واحد ، وذلك من اجل وصفها ، وفهمها ، وتذوقها بصورة أمثل . وليس أمام أيٍّ كان إلا أن يحذف من هذا التعريف كل مايبدو له غامضا ومتقلبا من أجل أن يصل إلى صورته الخاصة به . إن حذف قسم من الجملة ، مثلا ، (شرط أن تنتسب . . ثقافات مختلفة) ، يحدد موقفا متطرفا للمقارنية الأمريكية (رينيه ويليك) والتي تقبل بممارسة الأدب المقارن ضمن الأدب القومي الواحد ، في حين أن الأوروبيين يعتبرون أن تجاوز الحدود اللغوية والثقافية شرط ضروري . ولكن ، في النهاية ، ألا يسمح المبرر الوحيد للأدب المقارن بدراسة الأدب في شموليته؟ .

تؤكد التجربة إن المقارنين الأكثر تصميما على الانفراد بهذه المنطقة أو تلك قد استسلموا غالبا لما كانوا يسمونه « الاغراءات » تلبية لدعوة جبرية للمنطق الداخلي . وبالمقابل ، فإن المختصين في أدب وطني واحد يدرجون اليوم في جدول اعمال مؤتمراتهم موضوعات كانت تحال فيما مضى إلى المقارِن المحترف .

هل يعني هذا أن الأدب المقارن قد ذاب شيئا فشيئا في مجموع الدراسات الأدبية بكل أشكالها ، ولا يمثل إلا مرحلة جدلية ، وأنه محكوم عليه بالموت بعد ان يكون قد أدى دوره . هذا ليس مستبعدا نظريا ، ولكننا نعتقد ببقاء المقارِن كمختص في العموميات على الأرجح . ومن أجل أن يتحقق هذا الذوبان شيئا فشيئا على الأدب المقارِن أن يكون ثابتا . ولكن كما لاحظ « بوبير » فإن نظاما علميا معينا يشكل كلاً لا يتجزأ من المشاكل والحلول المؤقتة المحددة والمصاغة من جديد . . لكل شيء في الأدب المقارن وظيفة ، في المعنى الرياضي للكلمة ، تختفي وراء الاستعمال المتقلب للأجزاء التي تؤلفه .

سيقوم الأدب المقارن بالتحول المطلوب منه للاستمرار في الحياة ، ولكن عندما تكتمل غدا الشروط التي جعلته غامضا ، وإن كان ذلك يبدو اليوم في الظاهر باطلا ومؤقتا . يمكن ان نمحي المزايا العديدة المستخلصة من تعريف شامل ونقف عند مبدأين اثنين :

١ ـ اللغة التي كُتب بها أدب معين ، أو الوحدة الروحية للجماعة التي تنطق بها (متعلقة بحدود سياسية ، وبتاريخ وطني ، وبدين ، وبشعب ، وبجنس . . الخ) . كل ذلك يقسم الأدب بشكل طبيعي إلى وحدات محددة ، وعلى المقارن أن يجتهد لكي لا يدرس هذه الوحدات بشكل منفصل ، إذا أراد الارتقاء فوق هذه القيود .

٢ ـ الأدب هو ظاهرة من الظواهر المتميزة للنشاط الروحي للإنسان ، في المستوى نفسه للفن ، والنشاط السياسي والاجتماعي ، الخ . .

لذلك يمكن دراسته كوظيفة أساسية بصرف النظر عن الزمان أو المكان .

يمكننا أن نقدم تعريفا أكثر إيجازا ، يفرض نفسه ، ويمكنه أن يظهر في فهرس .

الأدب المقارن :

وصف تحليلي ، ومقارنة منهجية تفاضلية ، وتفسير مركب لظواهر أدبية بين اللغات أو الثقافات من خلال التاريخ والنقد والفلسفة ، من أجل الوصول إلى فهم جيد للأدب ، بوصفه وظيفة تميز العقل البشري .

يبقى تعريف المقارِن . كيف يمكن أن نكون مقارنين ؟ الطبيعة نفسها تقدم بعض الشروط الضرورية . أحد هذه الشروط ، المعرفة المنفعلة ، وإذا أمكن الفاعلة لأكثر من لغة أجنبية ، وتظهر قائمة مراجعنا الأهمية المطلقة للغة الانكليزية . وليست الألمانية أقل أهمية لاستخدام القواميس والموسوعات ، وأيضا للأعمال الاستقبالية وعلم الجمال والإبداع الأدبي .

نادرا ماترجمت الأعمال النقدية . لقد انخفض بشكل ملحوظ عدد الترجمات إلى اللغة الفرنسية حتى النصوص الأصيلة والأكثر شهرة ، والتي كانت مهمة جدا في القرن التاسع عشر .

وتبقى الترجمات القديمة قليلة الفائدة عندما تكون عسيرة المنال ، ويستفاد غالبا من ترجمة معينة في الانتقال إلى لغة ثالثة ، خاصة الانكليزية . ولكن اذا كانت دراسة النصوص المترجمة مبررة تماما في الأعمال التي تتناول تاريخ الفكرة

مثلا ، فإنها تصبح تهورا ، لا بل عبثا عندما يتغلب الشعر على التجريد .
هذه نقطة لصالح المقارِن غير اللغوي ، ومبدأ يمكن تطبيقه بسهولة على الباحث بعكس الطالب الخجول لا بل الوجل من عدم مواكبة معرفته التقنية للغة مع تطلعاته الأدبية خاصة .

إن التعليم المتقن لأكثر من لغة حية أو ميتة ، لم يدخل في اخلاقنا الجامعية ، ويجب ألا يخشى تدريس الأدب المقارن من الانقطاع عن التعليم التقليدي . إن الأمم التي تمتلك أدبا عظيما هي الأمم الأسوأ مكانة ، وتتمركز كل طاقاتهم حول ذواتهم . في المقابل تحاول الأمم الصغيرة إضافة لغة عالمية إلى لغتها المحكية الأصيلة ، وتقوم النخبة المثقفة بالمقارنة بجهد قليل (فقدت الإيطالية هذه الصفة بعد أن كانت تمتلكها ، والروسية لم تكتسب ذلك بعد) .
كما أن هناك كثيرا من المؤهلات الرائعة (التي تمتلكها هذه الأمم) كازدواجية اللغة الوراثية ، والتحصيل العلمي في الخارج ، وعالميـة العائلة . ولكن لا يكفي وجود متقِن اللغات ، أو فقيه لغة او رحالة للتحول بالضرورة إلى مقارِن .

إلى جانب أولئك الذين يقدمون المعارف اللغوية ، يجب ألا ننسى اولئك الذين تدفعهم موهبتهم ، ويجبرون انفسهم على دراسة لغات معينة . وهذا غالبا هوس فضولي لا بفعل احساس بنقص يحرض على كشف سر الآداب الأجنبية .

إن السمات الضرورية لهذه الموهبة والتي لا غنى عنها تكون أحيانا أخلاقية أكثر من كونها عقلانية . يُسخر من أخلاق ، بل من صوفية المقارنين .
إن مقارننا ، الذي ولد نحو عام ١٨٠٠م ، قليلا ماابتعد عن احلام التضامن السياسي والثقافي اللذين يشكلان بحق هاجسنا ، منذ مئة وخمسين عاما . وهو سليل عائلة عالمية عقائديا واجتماعيا ، علل نفسه خلال القرن ، بمشاعر كريمة وأوهام إنسانية حول التقارب الأخوي بين الشعوب . كما كان يفتخر ـ في عمر « بوسنيت » بانتسابه إلى العائلة العالمية الكبيرة التي تضم مشاهير العلماء ، وشارك في بلورة الثقة التي ألهمت على التوالي (س . د . ن . و ، و . ن . اى) ، وهو قريب من اليونسكو والمجلس الثقافي الأوروبي .
إن الأدب المقارن الذي يُشبه بسخرية بأخلاق الرياضيين ، يبقى من خلال ميثاقه الأخلاقي ، الترياق المناسب للبيزنطية الضيقة ، وللعجرفة الأكاديمية ،

وللروح التائهة وللتعصب الثقافي ، سواء أكان نبيلا أم ساذجا ، صادقا أم محسوبا .

إن أية ثقافة أدبية وطنية هي أولا ، بالتأكيد ، محطة تجاه هذه القابلية من الفهم ـ ويمكن توسيع ذلك أيضا .

يعاني المقارن ، كالدبلوماسي ، من هذه البصيرة النافذة ، وهذا الفضول السمح ، وهذا النقد الودي تجاه كل ماليس منه ، دون أي تمييز ، وكل المشاعر التي تمنحها الرحلات ، وإن كانت داخل مكتبة ، والتجارة مع العالم وحب الناس بمقدار حب الكتب .

على الرغم من الخطط المبدئية الموجودة عند الأمم الفتية الطموحة إلى الانفصال وحتى إلى الثورة الثقافية والتي تعم جميع البلدان الصغيرة الباحثة عن روح الأصالة فإن أرض الرحالة العالميين ، والمنفيين واللاجئين تبقى افضل ارض . ولذلك فإن الصراعات والهجرات الاختيارية أو الاجبارية تساعد على تقدم الدراسات المقارنة إن لم تجلب سعادة الشعوب منذ اليونان الكبرى حتى أحداث الحرب العالمية الثانية ، مرورا بالغاء مرسوم «فانت» ، بينما يفضل التيار الأمريكي ازدهار الأدب المقارن ، فإن مواطني الأمم الأوروبية القديمة سواء كانوا من سكان الجزر أم من سكان الريف يتألمون كثيرا عند التخلي عن عاداتهم ، ويأسفون لنسف الحدود التي تفصلهم عن غيرهم . كذلك فإن المواطنين التقدميين في اللورين والألزاس ، وأحفاد العديد من العائلات الروحية ، مثل السويسريين ، قد استفادوا من هذا التفوق الطبيعي من اجل تعبيد الطريق للآخرين الأقل مكانة ، واجهت المقارنية في فرنسا ايضا شكلا مختلفا من الخلافات بين القدماء والمحدثين . كما أنها أبدت عدم اهتمامها بالعصور الوسطى والعصور القديمة في حقبة من الحقب . فاتهمت بالانقطاع عن الأصول الإغريقية ـ اللاتينية وإهمال أحد العصور الذهبية للثقافة العالمية .

صح هذا الغلط بفضل تطور الدراسات الموضوعاتية خاصة . ولدى المقارنين اليوم كل الاحساس بالمسئولية تجاه استمرارية التراث . وتصف كلمة « حديث » من الآن فصاعدا روح أعمالهم لا الحقبة المدروسة . وسيكون الخطأ كبيرا عندما يحكم على الأدب المقارن من خلال الممارسات الخاطئة التي لا يمكن تجنبها في تدريسه .

إن الانسان الذي نتحدث عنه يؤدي وظيفة وصل ضرورية ، وليس التدريس إلا أحد وجوهها الاصطلاحية ، سواء احتل كرسيا اختصاصيا وحمل

الصفة الرسمية ام لم يحملها . إن المهمة البسيطة للبحث ، والتصنيف ، وتنظيم وثائق لأكثر من مادة ، ليست مهمة ثانوية بل هي الأساس نفسه .

ولقد فهم الهولنديون ذلك في « اوتريشت » كما فهمه الأمريكيون بشكل آخر في « انديانا » وسيكون من الأفضل افتتاح معاهد أخرى مشابهة في بلدان أخرى من اجل خدمة البحث الأدبي العام .

ويبقى أيضا وصل اللغات الحديثة بعضها ببعض ، ثم وصل اللغات الحديثة باللغات القديمة ، وإبقاء الاتصال مع الفلسفة ، والفنون الجميلة ، والتاريخ ، والسياسة ، وقابلية الحركة في الزمان والمكان . عاملا مقسما أو دبلوماسيا ، المحامي جاك أو ضابط ارتباط ، مثل ذلك من التحولات المخادعة قليلا أو كثيرا يمكن أن تترجم هذه الوظيفة . إن المقارِن مثل فتى القهوة في « بروميتي » لأندريه جيد ، يعيش في العلاقة ومن خلالها ، وكمتطوع مجهول ينتهي بالذوبان فيها .

كيف يمكن ان نكون مقارنين ؟ هذا هو السؤال الأخير .

يجب ان نكون المختص المتشبث بقوة في الأرض الوطنية ، وستأتي البقية بعدذلك .

يغرز برج «مونتين» قواعد صلبة في قلب الكرم البوردولي (نسبة إلى مدينة بوردو) ، ولكن من عمق مكتبته ، يعود هذا المسافر إلى بيته ، بعد أن تاجر مع الانسانية عامة .



الهوامش

1. Brunel, P. Claude Pichois, A. M. Rausseau, Qu'est- ce que la litterature comparee¿ Paris, Colin, 1983. P.18.

٢ ـ المصدر السابق ، ص ١٩

٣ ـ المصدر السابق ، ص ١٩

٤ ـ د . احمد ابو زيد ، الأدب المقارن ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد الحادي عشر ، عـ ٣ ، ١٩٨٠ ، ص ٩ .

٥ ـ المصدر السابق ، ص ٩ .

حقيقة المتنبي يواريها الاجتهاد

احمد عبدالرحمن الغامدى

لعل من الأفضل ألا تسألوا من أنا . لأنكم لو فعلتم فلن تجدوا سوى غريب مستغرب فى أسمال بالية . أو أديب متأدب في منتديات خالية . يتلوى من الداء وفي يده الدواء . يخشى على يومه من أمسه أكثر مما يخشاه على نفسه من رمسه . فلو عرفتم اسمى طُرِدت ولو بقيت مُلثماً أُقِلت . لهذا ستجدونني اسما مبتورا . ووجها مستورا . فلا تنكروه ولا تقتروه .

إنني أعلم بأنها مقدمة كفيلة بأن تجعلكم تتميّزون غَضبا . وتتقطب جباهكم سُخْطا . وربما يرتفع الضغط في دمائِكم غيظا . وهذا مُرادي ، لا كرهًا . . . ولا حقدًا ولا بغضا . . ولكني أستثير به همتكم عساني أن أجد من خلاله مدخلاً نفسيًا ، وجوا أدبيا ، ومهدًا فكريًا ، فلا تأخذوا الكلام بظواهره ، وتلقوا بجواهره ، فتزدوج ـ الرؤية بكم كما ازدوجت مع كثير من الأدباء والمثقفين والنقاد حول بيت أبي الطيب المتنبي إذ يقول :

(يترشفن من فمي رشفاتٍ
هن فيه أحلى من التوحيدِ)

وهذا البيت هو محور هذه القراءة التي أرجو من خلالها أن أُبين ما خَفِي وأُحضِر ما غاب ، آملاً أن يكون هو الصواب . وإن كنت لست بصدد دراسة نقدية لشعر المتنبي ، فصبري سرعان ما ينفد ، والدارس يتطلب منه أن يكون ذا باع طويل ـ وما أظنني هو ذاك .

ولكن هذا البيت بالذات كفَّر المتنبي به من كفَّر من الدارسين والباحثين والمشتغلين ، وطلبوا النجدة حتى من المستشرقين . وقد يكون الرجل فى منأى من هذا وذاك وعلمه عند الله . وشواهدنا على الناس ظواهر أعمالهم وأفعالهم وأقوالهم ، وماعدا ذلك فأمره إلى الله .

واختلف القوم في التفكير ، وتخاصموا في التقدير ، واستشفوا النتائج بمعزل عن مقدماتها ، وخاضوا بالذي خاضوا ، فحمّلوا البيت أكثر مما يحتمل

فما فطن له في قديمهم فطين . وما عرف مدلوله في حداثتهم رزين . بل زاد الخصام فجوة البعد ، وابتعد النقد عن مقدمات النتائج . وكأنى بالقوم يتمنون لو يبعث فيهم المتنبي من جديد ولو لساعة واحدة فيخبرهم ماذا عنى بهذا البيت ثم ليموت بعدها .

وما كنت أحب أن اخوض كالذي خاضوا ، لولا ان دفعت إليه دفعا ، حينما رأيت الحقيقة يواريها الاجتهاد ، وخيوط الاتهام تلف حول رقبة البريء ، فكرهت أن أسكت وعندي ما أقوله . وذلك عندما عثرت مؤخرا على شيء من الخصام الأدبي ، أو قل هو العتاب العلمي ، بين قطبين كبيرين من أقطاب الأدب في بلادنا أو كما نحسبهما هما الدكتور مرزوق بن تنباك عاتبا والدكتور عبدالعزيز المانع مُعاتَبًا . فكتب الأول بعض الملاحظات على منهج التحقيق العلمي لدى الثاني وكان يطالبه فيه بدقة التحقيق العلمي وما تتطلبه أمانة المحقق في تمحيص الرواية وتقليب وجوه الاحتمال فيما يحتمله من معنى . وهذا ليس موضوعنا لأنني لا أملك بعد بطاقة دخول حلبة الصراع .

ولكن هذا الخصام وذلك العتاب كان يدور حول استنتاج مصادر تفسير ما عناه المتنبي في بيته آنف الذكر وخاصة كلمة « التوحيد » ما يقصد بها المتنبي وما يعنيه فيها ، أهو يقصد المعنى الديني للكلمة أم هو يعني اسم لثمرة من ثمار النخل كالبلح أو التمر تعرفه العرب في الحجاز أو في العراق . أو هو كما جاء في شرح التبريزي كما أوردته المذكرة في قوله :

« يقال رشف الماء . إذا أخذته قليلاً قليلاً . ومن أمثاله « العب أروى » والرشف اشرب . أي أن الذي يعب يروى والذي يرشف يشرب أكثر من العاب . ويقال : رشف الريق لأنه يشرب قليلا قليلا . وقوله « أحلى من التوحيد » ـ يحتمل وجهين : أحدهما . أن يكون وصف التوحيد بالحلاوة في فمه . وجعل الرشفات أحلى منه على وجه المبالغة . كما يقول : هو أحلى من الضرب . لأن الضرب معروفة بالحلاوة . والآخر : أن يكون جعل التوحيد غير موصوف بالحلاوة . أ هـ .

وفي كل الأحوال وفي جميع الاحتمالات يمكن أن يكون الشارح مصداقا ولكن في حالة واحدة فقط . إذا حضر المتنبي شخصيا وأخبر بهذا أو بذاك . وحيث ان هذا لن يتأتى لباحث على الإطلاق . وحيث لم أجد أحدًا يريد أن ينتزع المعنى

الديني من قول المتنبي رأيت أن الحكم تجاه ما عناه المتنبي ضربا من الوهم بل هو التطرف بعينه .

وكنت أستطيع أن أدلي بدلوي في هذا المجال ، ومادام كذلك . فقد قررت أن أدرس البيت درسا استشعاريا قبل أن أدرسه درسا شعريا . فأفضى إليَّ دلوي . بماء زلال يُرى أسفله من أعلاه . وقرأت النص واستعرضت الكثير مما قيل حول تفسير هذه الكلمة ، وفوجئت بأنني أرى غير الذي رآه القوم . ووجدت الناعق بمعناه يقول شيئا . والمعنى يقول شيئا آخر . فكأني بالقوم في وادٍ ، ومعنى البيت فى وادٍ آخر . فما رأيته لا يعني هذا ولا ذاك ، لا هو يقصد التوحيد الديني ، ولا هو يعني ثمر النخل من تمر أو بلح ولإيضاح ما ذكرت أقول وبالله التوفيق .

لو تفحص الدارس المتمكن فيما تشير إليه المقدمات لأدرك على التو مدلولات النتائج وهو أمر لا يحتاج إلى خوارق في الذكاء غير عادية بقدر ما يحتاج إلى استحضار حسي في اللفظ والمعنى . وكما تؤكده وتقبل به القواعد العلمية يمكن أن تؤكده وتقبل به الرؤية الأدبية . فالنتائج تبنى على مقدماتها ولكأني بالمتنبي وقد صدق في قوله :

(أنـــام مـــلء جفـــوني عن شـــواردهـــا
ويسهـــر الخـــلق جـــرَّاهـــا ويختصمـــوا)

فهاهو الآن ينام في برزخه ونحن لازلنا نختصم في شواردها ، وإن كان يقصد بمنامه في الحياة لا منامه فى البرزخ ، ويصح أن نطلق على الاثنين . والمهم أن نعود إلى ما عناه شاعرنا فى البيت الأول .

لاحظ معي قول المتنبي في بداية البيت « يترشفن » ترى أن أصلها « رشف » والرشف هو أقل ما يمكن أن تجده من الري . وتقول العرب « جاء يرشف ريقه » إذا كان ملهوفا يلهث ورأيت زيدا يترشف من ريق عمر « إذا رجاه أن يمنحه أقل ما يجب أن يمنحه لأحد » . وهي تأتي بمعنى الذلة والخضوع ـ تماما كما جاء في بيت المتنبي ـ والرشف نتاج عمل يصدر من راشف لآخر مرشوف . وفي البيت يوضح المتنبي أنه المرشوف . وأنهن اللاتي يترشفن منه ، فهو بهذا ينسب العمل للمقابل لما يرى من خضوعهن وتذللهن للحصول منه على أقل ما يجب أن يروي ظمأهن . ولكن مَنْ هنّ تلك اللواتي يطلبن من فم المتنبي

الري . أهن الغواني أم الحبيبات أم هن المعجبات أم هن الكلمات . أم هن كل أولئك ، ويؤكد هذا عجز البيت في قوله « هنّ » ولكن هل هذا التأنيث حقيقي أم مجازي . وأيا كان من هذين فهو جائز ، فإن أراد بهن حقيقة ملموسة فهن النساء بكل أو بعض فصائلهن ، وإن كان أراد بهنّ حقيقة محسوسة فهن الكلمات بما فيهن من مألوفاتٍ ومن شوارد .

والفيصل في القضية أن المتنبي أخبر فى بداية البيت أن الراشفات كثيرات أكثر من واحدة ، وقد ترشف الواحدة وقد يترشفن الكثيرات . ومن مقدمة البيت أيضا يتضح أن المتنبي يصف فعل الفاعل ثم يعود فى عجزه فيصل لنا ضد فعل الفاعل . وهو بهذا يشرح لنا ما وجه المقارنة بين فعل الجمع وضده . فكأن حاله يقول : لكأني أرى من فرط حب المعجبات بي يترشفن الريق من فمى لأقول فيهن بعضا من الكلمات فهن يُحِطن به لا يتركنه أبدا حتى تحصل كل واحدة ولو برشفة من فمه أو كلمة تفاخر بها . كل هذه الديباجة وما يصاحبها من أخذ وعطاء وصراع أحلى لديه من إقبال ورشف وصراع الواحدة لأنه فى الأولى يستشعر عظمته الشعرية بينما تتلاشى تلك العظمة مع الواحدة فقط . هذا ما عناه المتنبي بكلمة « التوحيد » بقصد الفرد مقابل الجمع ، فهو راغب في الجمع عزوف عن التوحُّد .

والمتنبي هنا لا يصف لنا معنى معنويا كحلاوة الإيمان والتوحيد والصدق والحق . . وغيره وإنما يخاطب فينا المعنى اللفظي . بدليل ما تقدم من شرح . أما وإنه لم يخاطب أمرًا من هذه الأمور المعنوية فكيف نحكم عليه بالكفر ظلما . وكيف لم يتنبه إلى هذا الباحثين الدارسين والنقاد . فلو قصد التوحيد الإلهي لاستبدل كلمة فمي بكلمة قلبي لأن التوحيد وقْرٌ فى القلب لا عقْرٌ باللسان وهو القادر على انتقاء الكلمة ذات المدلول . كيف لا وهو الشاعر ذو اللسان العربي الفصيحِ .

« إذاً فكلمة التوحيد هنا المقصود بها التوحيد العددي لا التوحيد الإلهي وهو أيضا لم ينسب فعل منه لغيره وإنما العكس . بهذا أرجو أن يعيد الباحثون ترتيب أوراقهم حول هذا الموضوع وأن يجدوا في هذا ردا مقنعا وحكما مستكملا شروطه قدر قدرتي ومبلغ علمي نشرته منجاة من السؤال لعلم علمته ماذا صنعت به . خيره لنا جميعا وزلله نستغفر الله منه .